VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

ГАРМОНИЯ

Общие сведения

Каждый музыкант должен знать, как обозначается тот или иной аккорд. Для этих целей используются буквы, цифры и знаки.

Заглавные буквы или римские цифры означают основной тон, на котором строится аккорд.

Большая буква *M* — большой мажорный 7-аккорд *. Можно встретить и другое обозначение этого аккорда, а именно *maj.*^{7} (*англ. major* — больший). Это означает, что аккорд содержит большую септиму и мажорное трезвучие.

Маленькая буква *m* — минорный 7-аккорд; *m* рядом с большой буквой — минорное трезвучие, m^7 рядом с большой буквой — минорное трезвучие с добавлением малой септимы, то есть минорный 7-аккорд:

C dur

1.

C maj^7 Em^7 Em

I M IIIm III

Знак + перед арабской цифрой означает повышение звука аккорда на $^1/_2$ тона, знак - — понижение на $^1/_2$ тона:

C dur

2.

Dm $^{-5}_{7}$ Dm +7

IIm -5 IIm +7

Знак ♯ перед римской цифрой или после заглавной буквы означает повышение всего аккорда на $^1/_2$ тона, знак ♭ — понижение на $^1/_2$ тона:

C dur

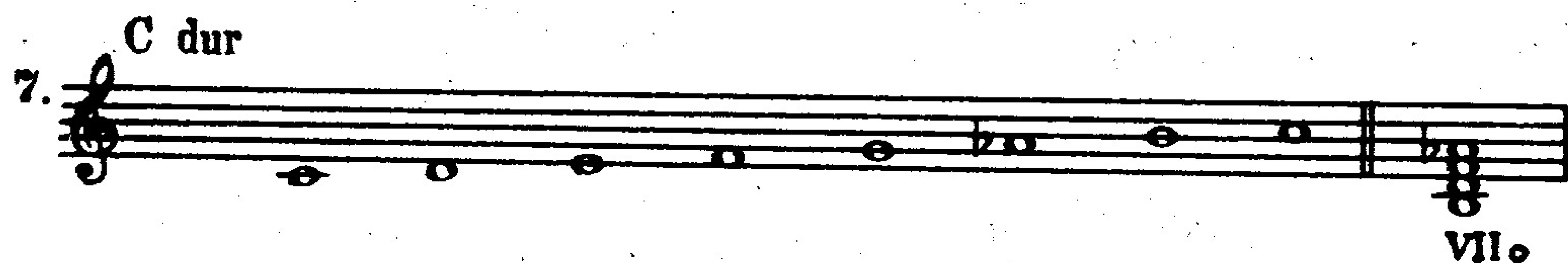
3.

Dm7 D♭m7 D♯m7

IIm ♭IIm ♯IIm

* Здесь и далее цифрой 7 и словом «аккорд» обозначается септаккорд.

на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд;
на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд;
на V ступени — малый мажорный 7-аккорд;
на VII ступени — малый вводный 7-аккорд и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд —



Задание

Для того, чтобы добиться быстрого нахождения 7-аккордов на фортепиано при правильном их исполнении в любом темпе, необходимо играть следующие последовательности в 12 мажорных тональностях, четырехдольном и трехдольном метрах (примеры 8, 9).

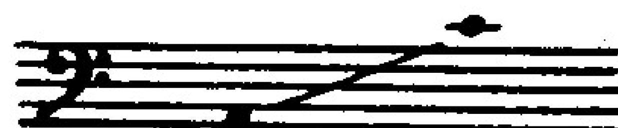
1. IM - IVM
2. IIm - IIIm - VIm
3. V× - VII∅ - VII∘ - IM
4. IIm - V× - IM
5. IM - VI m - IIm - V× - IM
6. IM - IVM - IIIm - IIm - IM - IVM - VII∅ - VII∘ - IM

Некоторые образцы:

8. C dur: IM, IVM; D♭dur: IM, IVM и т.д.
C dur: IIm, V×, IM; D♭dur: IIm, V×, IM и т.д.

9. C dur: IM, IVM; D♭dur: IM, IVM и т.д.
C dur: IIm, V×, IM; D♭dur: IIm, V×, IM и т.д.

Примечание. Играть поочередно обеими руками. Левой рукой в диапазоне:



Арабские цифры обозначают изменение или прибавление к основному аккорду интервала (пример 4).

Измененные звуки аккорда можно писать сверху справа от заглавной буквы или римской цифры. Прибавленные интервалы пишутся снизу справа (Cm_7^{-5}, IIm^{-5}, Fm_9, IVm_9).

Цифра 9 означает прибавленную большую нону к основному тону аккорда, при этом септима всегда присутствует.

Цифры 6 и 9 говорят об аккорде с большой ноной и большой секстой (вместо септимы *) (пример 4). (Большая секста прибавляется как к мажорному, так и к минорному трезвучию.)

Маленький кружок o — 7-аккорд уменьшенный. Иногда можно встретить сокращенное обозначение *dim.* (*англ. diminished* — уменьшенный).

Знак + рядом с большой буквой или римской цифрой означает увеличенный 7-аккорд (пример 4). Можно встретить сокращенное обозначение *aug.* (*англ. augmented* — увеличенный).

Примечание. В английских обозначениях звука *си* вместо *H* употребляется *B*. Поэтому *си*♭ обозначается *B*♭.

В этом пособии используется метод цифрованного баса. Переход в дальнейшем к буквенным и цифровым обозначениям не представляет практически никакого труда.

УРОК 1
Пять видов 7-аккордов

Приводим краткие обозначения 7-аккордов, принятые в джазовой музыке:

M — большой мажорный 7-аккорд;
m — малый минорный 7-аккорд;
× — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый);
o — уменьшенный 7-аккорд;
ø — малый 7-аккорд.

На ступенях мажорной гаммы можно построить серию 7-аккордов.

Как видно из примера 6, все аккорды, в зависимости от их характера, интервального состава разделяются на пять видов:

* В случае употребления сексты в малом мажорном нонаккорде септима сохраняется.

Токката

И. БРИЛЬ

Allegro

Ф-п.

mf

IM IIIm IVM IIm IIIm IIIm IM VIm IVM IIm IIm VIIø IIIm IM IM VIm

simile

IIm IIm IIIm IIIm IVM VIm IM IIIm IVM IVM IIm IIm IM IIIm VIm IM

f *p*

VIIø IVM IIm IIm IM IIIm VIm IM IIm IIIm IVM IIm IM IIm IIIm IVM VIIo

rit.

mf

IM IVM VIm IVM IIIm IIm VIm V× V× ♭IIM IM9

УРОК 2

Альтерация звуков 7-аккордов

При альтерации того или иного звука аккорда практически можно построить ряд новых аккордов. Это особенно важно, так как джазовая гармония, в основном, хроматическая:

F dur

10. IM I× Im Iø Io

IIIm III× IIIM IIIø IIIo

Наиболее часто альтерируется квинта аккорда. В малом минорном 7-аккорде (m) квинта понижается на $^1/_2$ тона (пример 11, а). В малом мажорном 7-аккорде (x) квинта может быть повышена либо понижена. В V x можно встретить расщепленную квинту (пример 11, б). При этом между крайними звуками возникает целотонная гамма, которая часто используется при обыгрывании альтерированного x-аккорда (пример 11, в).

11. F dur а) IIm^{-5} IIIm^{-5} б) Vx^{+5} Vx^{-5} Vx$^{-5/+5}$ в)

Помимо квинты в малом минорном 7-аккорде (IIm^{-5}) может альтерироваться септима аккорда (+7), которая часто употребляется в качестве проходящего звука:

12. F dur IIm^{+7} IIm +7 7 6

При альтерации всего аккорда необходимо поставить перед римской цифрой знак ♯ или ♭:

13. C dur IIm ♭IIm ♯IIm As dur ♯IIm E dur ♭IIm

Задание

Играть поочередно обеими руками в 12 тональностях гармонические последовательности (см. диапазон для партии левой руки).

*)

1. 4/4 | ″IM - ″IVx | ″VIx - ″IIx | ″Vx - ″Ix | ″IIIx - ″VIm ||

2. 4/4 | ″Ix - ′Vm - ′Vo | ″IVM - ′IVm^{+7} - ′IVm | ″IIIm - ′IIx - ′Vx | ⁗IM ||

3. 4/4 | ″IIm^{-5} - ″VIx | ″IIx - ″VM ||

4. 4/4 | ″Vm - ″Ix | ″IVm - ″IIIx | ⁗VIM ||

5. 3/4 | ′IIm - ′Vx - ′♭Vx | ‴IVM ||

6. 3/4 | ′IM - ′IIIm - ′♭IIIm | ′IIm - ′♭VIx - ′Vx | ‴IM ||

7. 4/4 | ″IIm^{-5} - ″Vx^{+5} | ⁗IM ||

8. 4/4 | ″IM - ″IVm^{-5} | ″IIm^{-5} - ″Vx$^{-5/+5}$ | ⁗IM ||

9. 4/4 | ″IM - ″IVx | ″IIIx - ″VIx | ″IIx - ″Vx | ⁗IM ||

*) Штрихи над аккордами обозначают количество долей на каждый аккорд.

10. 4/4 | I″× - IV″m | III″M - VI″M | VII″× - III″M | II⁗M ||

11. 3/4 | II′ø - V′× - II′× | V‴M ||

12. 3/4 | V″m - I′× | IV″m - III′× | VI‴M ||

13. 4/4 | I″M - III′m - ♭III′m | II′m - ♭II′m - I″M ||

14. 4/4 | ♭III″× - ♭III″ø | ♯II″o - ♭III″M | ♯II″m - ♯IV″o | ♭V⁗m ||

УРОК 3
Нонаккорд

Наряду с 7-аккордами в эстрадно-джазовой музыке наиболее часто употребляется 7-аккорд с добавленной большой ноной — нонаккорд. Практически большую нону можно добавлять к любому 7-аккорду.

C dur

14

IM9 IIm9 V9 VIIø9 VIIo9

15

I M IIm9 V9 VIIø9 VIIo9

Примечание. При употреблении ноны в малом мажорном 7-аккорде для упрощения записи знак *x* не обязателен, так как нонаккорд, как уже говорилось выше, включает в себя малую септиму. Например, V_9, I_9 в сущности: малый мажорный (доминантовый) 7-аккорд с добавленной ноной; малый мажорный аккорд, построенный на I ступени с добавленной ноной.

Задание

Играть в 12 тональностях последовательности:

1. 4/4 | IM_9 - IVM_9 ||

2. 4/4 | IIm_9 - $IIIm_9$ | VIm_9 ||

3. 3/4 | V_9 - $VIIø_9$ | IM_9 ||

4. 4/4 | IIm_9 - V_9 | IM_9 ||

5. 4/4 | IM_9 - VIm_9 | IIm_9 - V_9 | IM_9 ||

6. 4/4 | IM_9 - $IIIm_9$ - ♭$IIIm_9$ | IIm_9 - V_9 - ♭II_9 | IM_9 ||

7. 4/4 | I_9 - ♭VII_9 - VI_9 - ♭III_9 | II_9 - ♭VI_9 - V_9 - ♭II_9 | IM_9 ||

Вальс

Moderato

И. БРИЛЬ

C dur

IIm9 V9 IM9 IIm9 V9 IM9

F dur

IIm9 V9

IM9 VII∅9 III9 VIm9 VIm9

C dur

IIm9

F dur

IIm9 IIIm9 IVm9 Vm9

Vm9 IIm9 IIm9

C dur

VII∅9 IIIm9 II∅9 V9 IM9 IVM9

IM9 IVM9 VIIo9 IIo9 IVo9 ♭VIo9 IM9

УРОК 4

Аккорды с 11 и 13

Наряду с нонаккордом часто употребляются аккорды с добавлением ундецимы (11), а для *x*-аккорда — большой терцдецимы (13), при этом 9-й, 11-й, 13-й звуки образуют в качестве надстройки над *x*-аккордом минорное трезвучие.



Задание

Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

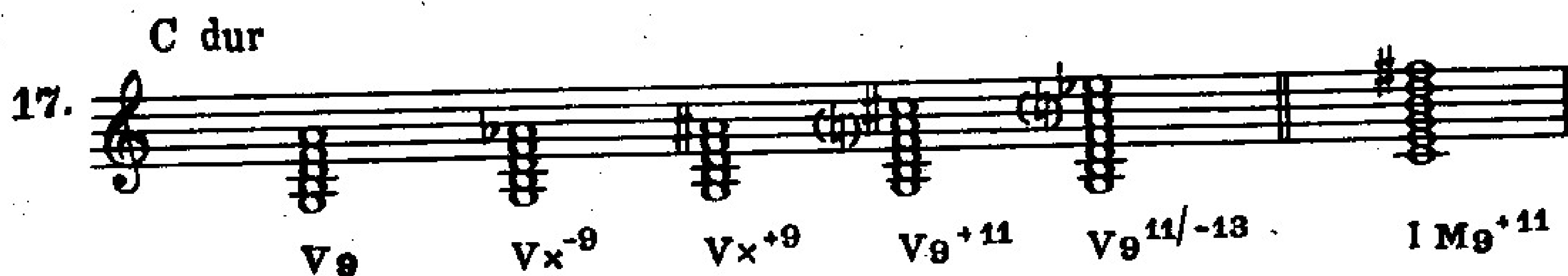
1. I_9 - IV_9; I_9^{11}-IV_9^{11}; $I_9^{11/13}$- $IV_9^{11/13}$
2. IIm_9^{11} - VIm_9^{11}
3. $IIIm_9^{11}$ - VIM_9
4. $VII\circ_9^{11}$ - IM_9; $VII\varnothing_9^{11}$ - IM_9

УРОК 5

Альтерация 9, 11 и 13

В *x*-аккорде может быть понижена, либо повышена 9 (нона), повышена 11 (ундецима), понижена 13 (терцдецима). Практически ♭13 не что иное, как ♯5 через октаву.

В *M*-аккорде звук 11 употребляется исключительно со знаком +.



Во всех остальных аккордах звуки 9 и 11 не подлежат альтерации.*

В виде таблицы это может выглядеть так:

Аккорд	Добавленные звуки	Альтерация
M	9, 11	+ 11
×	9	+ 9, - 9
×	11	+ 11
×	13	- 13
m	9, 11	—
∅	9, 11	—
o	9, 11	—

* В учебном процессе.

Задание

Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. $VII\phi_9^{11}$ - IM_9^{+11}.

2. Vx^{+11} - IM_9; $Vx^{-9/+11}$ - IM_9; $Vx^{+9/+11}$ - IM_9.

3. $V_9^{11/13}$ - $I_9^{+11/13}$; $V_9^{+11/-13}$ - IM_9.

4. $Vx^{+9/11,13}$ - $I_9^{+11/13}$; $Vx^{-9/11,13}$ - $Ix^{-9/+11,13}$.

Для повторения

На ступенях мажорной гаммы можно построить пять видов 7-аккордов:
на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд — *M*;
на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд — *m*;
на V ступени — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый) — *x*;
на VII ступени — малый вводный 7-аккорд — ø
и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд — o.

В *x*7-аккорде альтерируется звук 5; в *m*7-аккорде — 5 и 7. К числу наиболее употребительных аккордов относятся 7-аккорды с добавлением звуков 9, 11, а к *x*-аккорду — также звука 13. Наиболее типичные сочетания альтерированных звуков 9, 11, 13 в *x*-аккорде: -9, +11, 13; 9, +11, 13; +9, +11, 13. Единственный аккордовый звук, подлежащий повышающей альтерации в *M*-аккорде, — звук 11 (+11).

УРОК 6

Блюз. Гармония и форма

Блюз (*англ. blues* — грусть) является одной из важнейших форм джаза. Он берет свое начало от старинных негритянских трудовых песен. Существовала также старая песенная форма, основанная на постоянном повторении припева, состоящего из нескольких выразительных строк, которые подхватывались хором слушателей. Многие певцы блюза аккомпанировали себе на гитаре, губной гармонике, причем сопровождающий инструмент был для певца не просто аккомпанирующим инструментом, а, скорее, собеседником, который доигрывал строфу, создавая настроение тоски по утраченному счастью, одиночества.

Вот несколько отрывков:

Река Миссисипи так глубока и широка,
А моя девушка живет на том берегу.

Никто не хочет знать тебя,
Когда ты одинок.

Меня так волнует блюз,
Что я с трудом удерживаю слезы.

Блюз, блюз, блюз, как ты печален.
Да, блюз, блюз, блюз, как ты печален.

О, смерть, прошу приди ко мне
И вызволи меня из нищеты.

Нет у меня ни одного друга в этом городе:
Мой товарищ из Нового Орлеана бросил меня.

Кроме вокального блюза существует инструментальный блюз.

Большое влияние на его развитие оказал известный саксофонист Ч. Паркер. Характерной чертой разработанной им гармонической сетки являются многочисленные гармонические секвенции.

В основе блюза лежит 12-тактовый период из трех фраз по 4 такта с чередованием аккордов I, IV, V ступеней.

Существует несколько видов блюза: архаический (сельский), классический (городской) и блюз современный.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Архаический	I^6	%	I^6	I×	IV×	%	I^6	%	V×	%	I^6	V× ‖
Классический	I^6	IV×	I^6	I×	IV×	%	I^6	%	V×	IV×	I^6	V× ‖
Современный	I×	VII ♯III×	VIm	Vm I×	IV×	IVm ♭VII×	IIIm ♭IIIm ♭VI×	IIm	V× IV×	III× VI×	II× V× ‖	

2-й вариант (такты 11–12): | I^6 VI× | IIm V× ‖

Характерной особенностью классического блюза является употребление субдоминанты (IV×) после доминанты (см. 9-й и 10-й такты). В современном блюзе следует обратить внимание на два варианта 11-го и 12-го тактов.

Задание

Выучить гармонические сетки блюза. Играть в 12 тональностях.

УРОК 7
Блюз. Лад

Блюзовая мелодия представляет собой бо́льший интерес, чем взятая в отдельности гармоническая сетка. Своеобразие мелодии блюза заключается прежде всего в блюзовых нотах, которые образуют минорную пентатонику.

C dur

18.

Блюзовые ноты — это низкие III и VII ступени лада:

C dur

19.

I×(I^6) I×(I^6)

Позднее джазовые музыканты добавили к блюзовым нотам низкую V ступень:

C dur

20.

I×(IV×)

Один из способов употребления блюзовых нот заключается в скольжении их к основным ступеням гаммы (пример 21) в двойных нотах (тот же пример), либо в выдерживании одного из звуков в интервале (пример 22). Наибольший эффект скольжения наблюдается на гитаре или на любом духовом инструменте. На фортепиано можно добиться эффекта скольжения при помощи исполнения перечеркнутого форшлага (пример 22) *.



Наиболее удобным является скольжение, при котором форшлаг начинается с черной клавиши. Принцип скольжения может быть применен для двух или нескольких тонов:



Задание

Играть гармонические сетки блюза с употреблением в правой руке блюзовых нот различных сочетаний в тональностях: *C, F, B♭, E♭, A♭, D♭, G, D, A.*

УРОК 8
Форма aaba

Типичная форма, которая часто является основой импровизации, — *aaba,* 32-тактовая песня, где в первых восьми тактах показана основная мысль, вторые восемь тактов — повторение, в средней части появляется новая мысль, а в последнем *a* — реприза первых восьми тактов.

Вот несколько вариантов частей *a* и *b* , встречающихся в гармонизации стандартных тем:

Часть *a*

1. 4/4 | I | II V | I | II V | I I× | IV ♯IV○ | I | II V ||
2. 4/4 | I VI | II V | I VI | II V | I I× | IV IVm | I VI | II V ||
3. 4/4 | I | II ♯II○ | III VI× | II V | Vm I× | IV ♯IV○ | I | I ||
4. 4/4 | I VI× | ♭VI×V× | I VI× | ♭VI×V | Vm I× | IV I× | IV IVm | I ||
5. 4/4 | I ♭III× | II×♭II× | I ♭III× | II×♭II× | Vm I× | IV IVm | I | I ||

* Возможно также скольжение близлежащих ступеней гаммы к блюзовым нотам (см. примеры 22, 22б).

1. $\frac{4}{4}$ | III× | ⁒ | VI× | ⁒ | II× | ⁒ | V× | ⁒ ||

2. $\frac{4}{4}$ | VIIm | III× | IIIm | VI× | VI× | II× | IIm | V× ||

3. $\frac{4}{4}$ | III× | IVm ♭VII× | VI× | ♭VIIm ♭III× | II× | ♭IIIm ♭VI× | V× | ♭VIm ♭II× ||

4. $\frac{4}{4}$ | VIIm III× | IVm ♭VII× | III VI× | ♭VIIm ♭III × | VIm II × | ♭IIIm ♭VI× | II V | ♭VIm VII × ||

5. $\frac{4}{4}$ | Vm | I× | IV | ⁒ | VI | II× | II | V ||

6. $\frac{4}{4}$ | I× | ⁒ | IV | ⁒ | II× | ⁒ | V | ⁒ ||

Задание

1. Изучить и играть правой и левой рукой в 12 тональностях форму *aaba* в различных вариантах.

2. Переписать пьесу «Олео» на двух строчках (верхняя — мелодия, нижняя — гармония). Предварительно транспонировав мелодию, играть в тональностях *C, F, G, A♭*.

Oleo

S. ROLLINS

24. [a] I VI II V I VI II V

I I× IV ♭VII× III VI 1. II V

2. II V I [b] ad lib. III× ⁒ VI× ⁒ II× ⁒ V× ⁒

[a]

УРОК 9
Гармоническое обогащение сетки

Как правило, гармонизация традиционных тем в печатных изданиях проста, поэтому от джазового музыканта требуется решение целого ряда задач, связанных с обогащением гармонической сетки.

Рассмотрим некоторые средства.

Проходящие 7-аккорды

Между септаккордами, находящимися друг от друга на расстоянии одного тона, в качестве проходящего 7-аккорда может быть при движении вверх уменьшенный вводный 7-аккорд (o):

25. F dur

IM6 #Io IIm #IIo(+11) IM6

Типичный пример употребления уменьшенного 7-аккорда в качестве проходящего можно найти в известной нам форме *aaba:*

| I I× | IV #IVo | I ||

либо в блюзе:

| I IV #IVo | I ||

При движении вниз в качестве проходящего 7-аккорда могут быть *x, M, m*-аккорды.

| II - ♭II× - I || III - ♭IIIM - II ||
| II - ♭IIM - I || VIm - ♭VIm - V× ||

26. C dur

IIIm9 ♭IIIm IIm9 ♭II×+11 IM

Вспомогательный 7-аккорд

Вспомогательным 7-аккордом называется аккорд, который находится на 1/2 тона выше от последующего. Вспомогательным 7-аккордом может быть только *x*-аккорд; он употребляется на относительно сильной доле либо на слабой:

C dur

27.

I× ♭V×* IV× ♭II×* I×

I IV | I ||

C dur

28.

I ♭VII×* VI× ♭III×* IIm ♭VI×* V ♭II×* IM

| I VI× | IIm V | I ||

* Звездочкой отмечен вспомогательный аккорд.

Задание

1. Переписать тему блюза на нотную бумагу. Цифровкой обозначить вспомогательный 7-аккорд там, где помечено звездочкой.

Блюз

D. MACLEAN

29. F dur

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

Again

D. COCHRAN
L. NEWMAN

30.

УРОК 10
Тритоновая замена Vx-аккорда

Септаккорд V ступени может быть заменен на 7-аккорд доминантовой функции, который находится на расстоянии тритона, то есть на ♭II*x*-аккорд:

а) | I | V | I ||

б) | I | ♭IIx | I ||

F dur

31а.

(+9) (-9) (+11)

IM9 Vx+9 Vx-9 IM9+11

F dur

31б.

(+11) (+11) (+11)

IM9 ♭IIx+11 IM9+11

а) | I | II V | I ||

б) | I | II ♭IIx | I ||

C dur

32а.

(9) (-5) (-9) (+9)

IM9 IIm-5 Vx-9/+9 IM

C dur

32б.

(+11)

IM9 IIm-5 ♭IIx+11 IM

Vx → ♭IIx; VIx → ♭IIIx; IVx → VIIx и т.д.

Тритоновая замена может быть применена к любому *x*-аккорду:
V*x* ♭II*x*; VI*x* ♭III*x*; IV*x* VII*x* и т. д.

Задание

1. Переписать тему блюза на нотную бумагу. Цифровкой обозначить вспомогательный 7-аккорд там, где помечено звездочкой.

Блюз

F dur

D.MACLEAN

29.

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

Again

D.COCHRAN
L.NEWMAN

30.

Рассмотрим еще некоторые возможности тритоновой замены. Вместо одного V*x*-аккорда можно употребить оборот II—V:

Заменим аккорд V ступени аккордом ♭II*x* (пример 34). Аккорд ♭II*x* можно принять за доминанту к *G♭-dur* и воспользоваться оборотом II—V в данном случае для *G♭-dur*. Для тональности *C-dur* это будут аккорды ♭VI*m* и ♭II*x*. Произойдет отклонение в *G♭-dur* с возвращением затем в I ступень *C-dur* (пример 35).

| I | II V | I |
вариант | I | II ♭II× | I |

| I | II″ ♭VI′m ♭II′× | I ||

Читать примеры 34, 35 следует так: аккорд V ступени заменили на ♭II*x*, ♭II*x* является V ступенью в *G♭-dur*; заменим V ступень для *G♭-dur* оборотом II—V; вернемся в *C-dur*.

Резюмируем сказанное: вместо V*x*-аккорда можно употребить оборот II—V, в котором V заменяется на ♭II*x* (пример 34) или на ♭VI*m* — ♭II*x* (пример 35).

Задание

1. Играть на фортепиано в 12 тональностях замену V*x*-аккорда, как показано в примерах 34, 35.

2. Переписать темы на нотную бумагу. Применить по возможности проходящие, вспомогательные 7-аккорды, тритоновые замены. Играть на фортепиано:

ТЕМА 1

36. 𝅗𝅥=134 — H. SILVER

IM6 VIx-9 IIm Vx IM6 VIx-9 IIm Vx
IM6 VIx-9 IIm Vx IIIm VIx ♭Vm VIIx
IIIm VIx IIm Vx 1. IM6 VIIm IIIx
VIm IIx Vx 2. IM6
IIx-5 Vx-5 IM6 IIm Vx IM IM

ТЕМА 2

37. — CH. PARKER

IM VIx IIx IIx
IIm Vx IM Vm ♭Vx IVM
IVm IM VIx IIx
IIx IIm Vx IM
VIx IIx IIx IIIx



УРОК 11

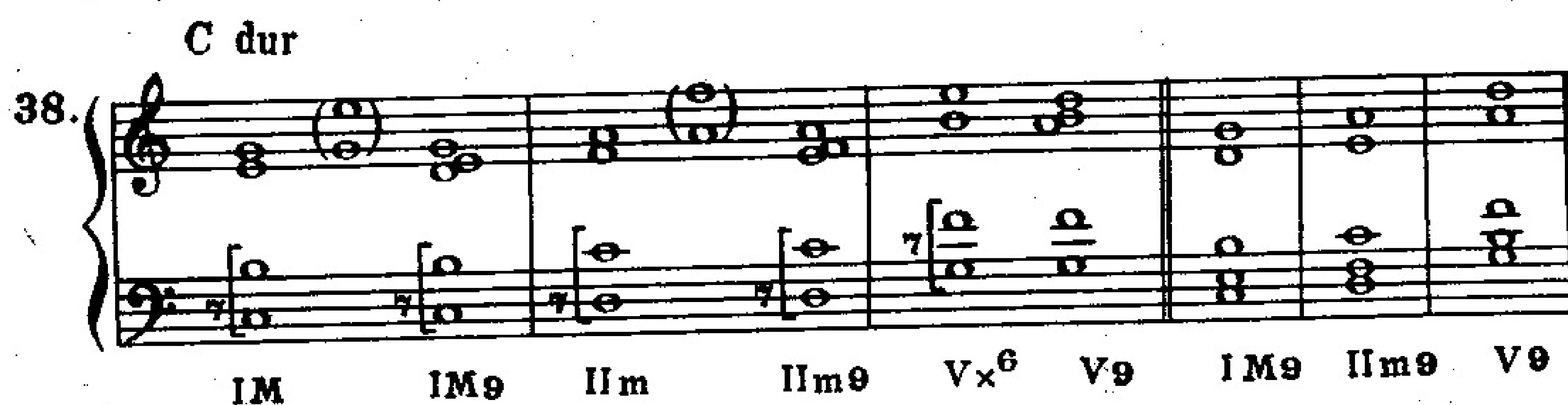
Аранжированные аккорды

Термин «аранжированные аккорды» обычно применяется к аккордам, в которых один или несколько звуков (тонов) — прима, терция, квинта, секста, септима, нона — перенесены в иной регистр. Изучаемые здесь формы составляют основное фактурное звучание современного джазового фортепиано.

Основное расположение тонов в аранжированном аккорде при двухручном изложении следующее:

1) левая рука — прима, септима аккорда, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия *;

2) левая рука — прима, терция, септима, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия.



В примерах 39, 40 импровизационная линия в правой руке, септимы — в левой:

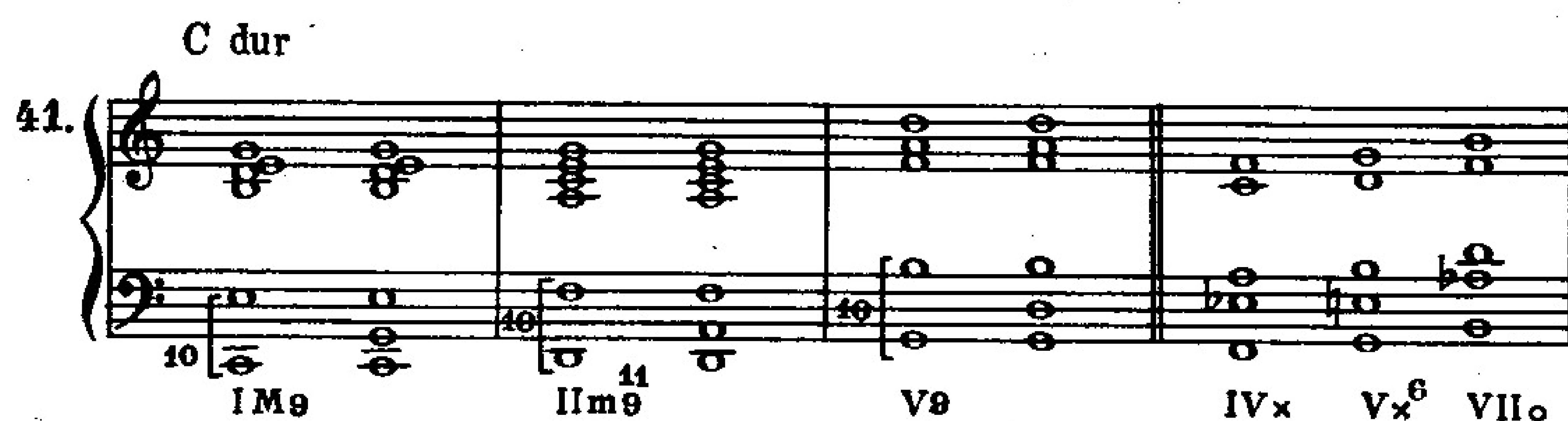


* Мелодика в джазе обычно понимается как импровизационная линия.



Подобное расположение тонов в аранжированном аккорде, подразумевая расположение тонов в левой руке *, применяют многие пианисты, мастера джаза. Следует заметить, что стиль джазового пианиста при внешней схожести импровизационной линии во многом зависит от архитектоники партии левой руки. (Сравните, к примеру, партию левой руки в импровизациях Х. Силвера и Б. Эванса.)

Наряду с одной только септимой и септимой, заполненной терцовым тоном аккорда, в партии левой руки употребляется децима и децима, заполненная квинтовым тоном аккорда, либо секстой, реже септимой аккорда:



Дециму часто можно встретить в левой руке пианистов, исполняющих регтаймы:



Задание

Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 мажорных тональностях.

* Здесь и далее особое внимание следует уделять левой руке.

УРОК 12

Расположение тонов в аранжированных аккордах

При перенесении основного тона в партию контрабаса звуки аккорда располагаются следующим образом *:

В x и x_9 аккордах

а) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
б) левая рука — септима, терция, секста,
правая рука — квинта, прима;
в) левая рука — септима, нона, терция, секста,
правая рука — импровизационная линия;
г) левая рука — терция, секста, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия

43. а) б) в) г)

IV9 IV×6 I9⁶ V9⁶

В аккордах m, m_9

а) левая рука — септима, терция, квинта,
правая рука — прима, квинта;
б) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
в) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
г) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

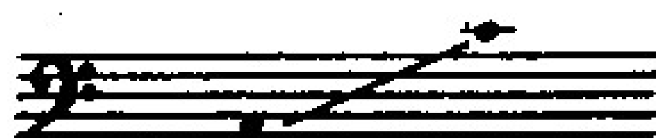
44. B♭dur а) б) в) г)

IIm IIm9 IIIm9 VIm9

Задание

1. Выучить аранжированные m- и x-аккорды в 12 тональностях.
2. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами.

Примечание. Диапазон употребления аранжированных аккордов в левой руке (по нижнему звуку аккорда):



* Звуки располагаются при чтении аккорда снизу вверх.

УРОК 13

Расположение тонов в аранжированных аккордах
(продолжение)

В аккорде M_9

а) левая рука — терция, квинта, секста, нона,
правая рука — импровизационная линия;

б) левая рука — секста, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

C dur

45. а) б)

$\mathrm{I}M^6_9$ $\mathrm{I}M_9^6$

В аккорде ø$_9$

а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;

б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

В аккорде o$_9$

а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;

б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

C dur

46. а) б)

VIIø$_9$ VIIo$_9$ VIIø$_9$ VIIo$_9$

Можно заметить, что некоторые из вышеперечисленных форм аранжированных аккордов являются как бы обращением другой формы, хотя сам термин «обращение» неточен, так как в аккорде отсутствует основной тон, что делает всю структуру неполной. Более подходит слово «перестановка».

Подобные аранжированные аккорды используются в левой руке для поддержания импровизационной линии. Эти же аккорды используются в правой руке в сочетании с основным тоном в левой — как один из способов аккомпанемента. Кроме того, приведенные здесь аранжированные аккорды можно встретить в партитурах для больших оркестров, где эти аккорды исполняются группами саксофонов либо меди.

Задание

1. Выучить аранжированные *M*-, ø -, o- аккорды в 12 тональностях.
2. Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 тональностях, в гармонической сетке блюза.

УРОК 13
Расположение тонов в аранжированных аккордах
(продолжение)

В аккорде M_9

а) левая рука — терция, квинта, секста, нона,
правая рука — импровизационная линия;
б) левая рука — секста, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

C dur

45. а) б)

IM_9^6 IM_9^6

В аккорде ⌀$_9$

а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;

б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

В аккорде o_9

а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

C dur

46. а) б)

VII⌀$_9$ VIIo_9 VII⌀$_9$ VIIo_9

Можно заметить, что некоторые из вышеперечисленных форм аранжированных аккордов являются как бы обращением другой формы, хотя сам термин «обращение» неточен, так как в аккорде отсутствует основной тон, что делает всю структуру неполной. Более подходит слово «перестановка».

Подобные аранжированные аккорды используются в левой руке для поддержания импровизационной линии. Эти же аккорды используются в правой руке в сочетании с основным тоном в левой — как один из способов аккомпанемента. Кроме того, приведенные здесь аранжированные аккорды можно встретить в партитурах для больших оркестров, где эти аккорды исполняются группами саксофонов либо меди.

Задание

1. Выучить аранжированные *M*-, ⌀-, o- аккорды в 12 тональностях.
2. Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 тональностях, в гармонической сетке блюза.

Примечание. Изучать аранжированные аккорды следует так: основной тон — в левой руке, аранжированный аккорд — в правой. Изучение аккордов подобным способом дает возможность услышать всю структуру аккорда:

47.
C dur — IV9, IV$_9^6$ (пр.р., л.р.)
B♭dur — IIIm9, IM$_9^6$ (пр.р., л.р.)

УРОК 14

Соединение аранжированных аккордов. Форма А

При соединении аккордов кварто-квинтового соотношения (II—V9; I*x*—IV*x* и т. д.) следует стремиться к плавному голосоведению. Желательно общие звуки оставлять на месте, прочие — вести на минимальные интервалы.

Рассмотрим несколько форм соединения аранжированных аккордов.

Форма *А* (в правой руке три звука):

48.
F dur — I×, IV9 (пр.р., л.р.)

49.
F dur — I9, IV×^{6}

В примере 48 изображены I*x* — в расположении: септима — терция — квинта на басу *F*; IV9 — в расположении терция — септима—нона на басу *B*♭. Следует обратить внимание на общий звук между двумя аккордами, который остается на месте. Септима I*x* переходит в терцию IV9, терция I*x* плавно идет в септиму IV9.

В примере 49 изображены I9 — в расположении: терция — септима — нона на басу *F*; IV*x*^{6} — в расположении септима — терция — секста на басу *B*♭. Общий звук в данном случае *g*. Терция I9 переходит в септиму IV*x*^{6}, септима I9 плавно идет в терцию IV*x*^{6}.

Задание

1. Изучить и играть на фортепиано последовательность аккордов I*x* — IV*x* в 12 тональностях, как показано в примерах 48, 49.
2. Играть гармоническую сетку блюза (урок 6):

а) основной тон аккорда — в левой руке, аранжированные аккорды — в правой;

б) аранжированные аккорды — в левой руке без основного тона в тональностях: *C, F, B*♭*, E*♭*, A*♭*, D, G.*

УРОК 15

Соединение аранжированных аккордов. Форма В

В аккорде правой руки может быть четыре звука. Отсюда еще две формы — *В* и *С*, различающиеся расположением аккордов. Форма *В*:



В примере 50 изображены аккорды: IIm_9 в расположении терция-квинта-септима-нона на басу *D*; V_9^{13} в расположении септима-нона-терция-секста * на басу *G*; IM_9^6 в расположении терция-квинта-секста-нона на басу *C*.

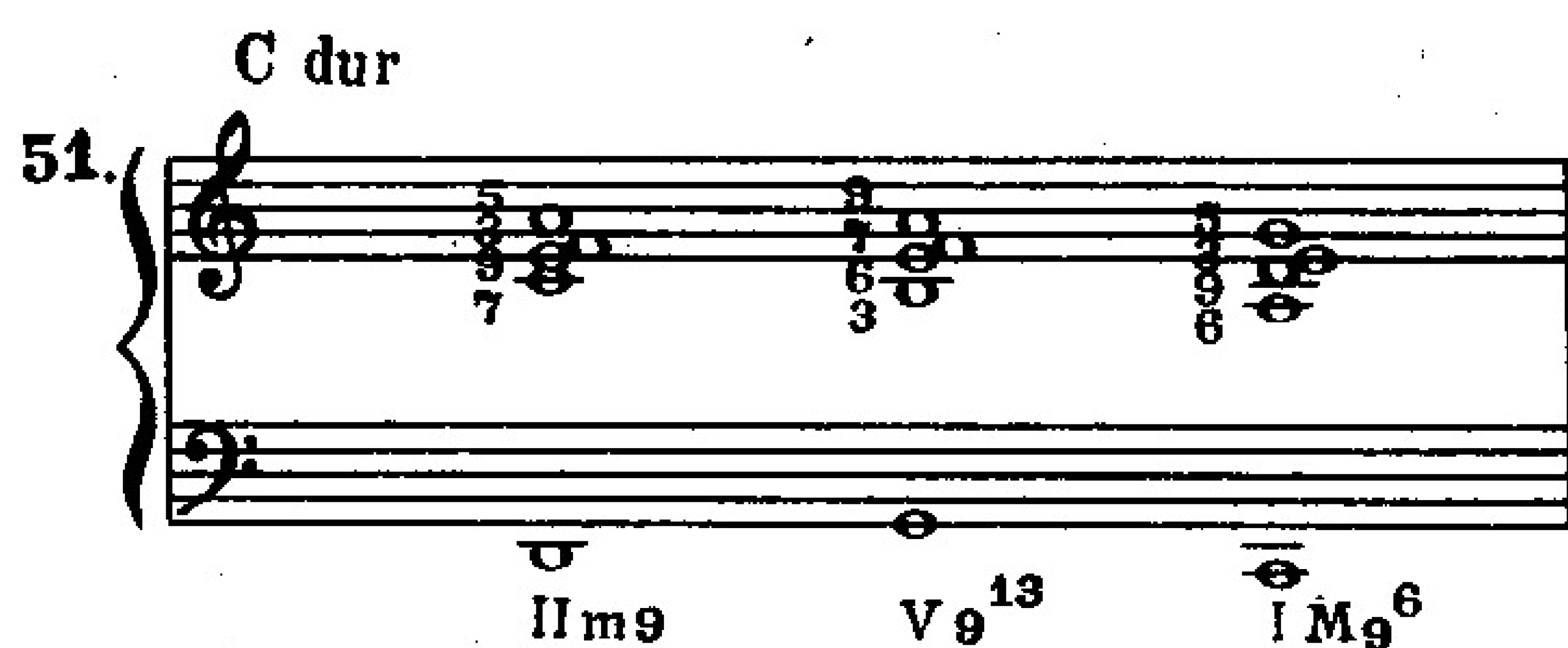
Проследим движение голосов при переходе от IIm_9 к V_9^{13} и к IM_9^6 аккордам. Аккорды IIm_9 и Vx имеют три общих звука — *f, a, e*. У аккордов Vx и IM_9^6 общие звуки не остают ся на месте. Септима IIm_9 переходит в терцию V_9, септима V_9^{13} — в терцию IM_9^6, то есть септима, соответственно обычным нормам голосоведения, разрешается вниз.

Задание

1. Играть на фортепиано гармонический оборот II—V—I в 12 тональностях, как показано в примере 50.
2. Играть аранжированные аккорды формы В левой рукой, без основного тона в басу в 12 тональностях.
3. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами форм *А* и *В*:
   а) с основным тоном в левой руке;
   б) без основного тона.

УРОК 16

Соединение аранжированных аккордов. Форма С



В примере 51 изображены: IIm_9 в расположении септима-нона-терция-квинта на басу *D*; V_9^{13} в расположении терция-секста-септима-нона на басу *G*; IM_9^6 в расположении секста-нона-терция-квинта на басу *C*. Септима перемещается вниз.

Форма *С* — трансформация формы *В*, поэтому и здесь соединение аккордов IIm_9 и V_9^{13} гармоническое (три общих звука *е, f, а* остаются на месте).

Играя аккорды формы *В* (пример 50), можно обнаружить, что при движении последовательности II—V—I по тональностям вверх от *F* до *A♭* и в *A*, *B♭*, *B* возникает неприятное для слуха звучание (либо слишком высокая, либо слишком низкая тесситура).

* Звук 13 может быть понят и как секста.

Аналогично в форме *C*: в тональностях от *C* до *E♭* аранжированные аккорды расположены слишком высоко, а в тональностях *E* и *F* — слишком низко. Эту закономерность необходимо учитывать при использовании аккордов в формах *B* и *C*. Аккорды формы *B* (II—V—I) можно употреблять в тональностях от *C* до *F*, аккорды формы *C* (II—V—I) — от *F♯* до *B*.*

Возможны и еще некоторые формы соединения аранжированных аккордов.

Задание

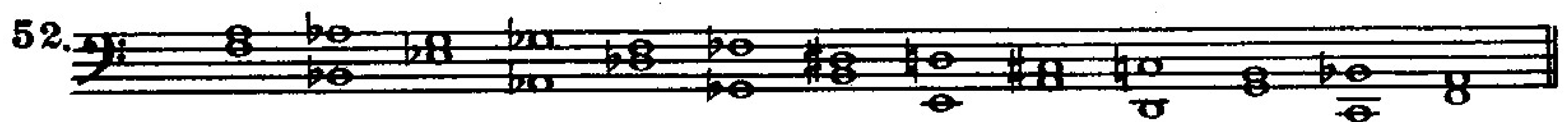
1. Играть гармонический оборот II—V—I аранжированными аккордами формы *C* в 12 тональностях (см. пример 51).
2. В тех же тональностях играть аранжированные аккорды формы *C* без основного тона в басу.
3. Играть гармоническую сетку блюза аранжированными аккордами формы *A*, *B*, *C*:

а) с основным тоном в левой руке;

б) без основного тона.

УРОК 17
Чередование интервалов терции и септимы

В быстрых темпах в левой руке используется принцип чередования интервалов — терции и септимы:

52.


Интервал терции в левой руке соответствует малому мажорному или большому мажорному септаккорду правой, а септима — малому минорному или малому мажорному септаккордам:

F dur

53.

I× IV× III VI×

II V I I×

B♭ dur

54.

III VI× II V

* В учебном процессе используются 12 тональностей в каждом случае.

с 4491 к



Задание

Играть в 12 тональностях последовательности в левой руке, чередуя терцию и септиму:

II - V - I; III - VI - II - V - I; $IIIm^{-5}$ - VI× - IIm^{-5} - V - I;
VIIm - III× - VI - II× - V - I;
I - IV - VIIm - III - VI - II - V - I;
♯IV⌀ - VII× - $IIIm^{-5}$ - VI× - IIm^{-5} - V - I.

УРОКИ 18—19
Открытая позиция

В практике игры на фортепиано существует такая аранжировка 7-аккордов, которая носит название «открытая позиция». Аккорд открытой позиции дается в широком расположении (с пропусками) и может быть в мелодическом положении септимы или терции:

C dur

55.

IM IIm IIIm IVM V× VIm VII⌀

56.

IM IIm IIIm IVM V× VIm VII⌀

Аккорды обычно идут в параллельном движении.

В примере 55 изображена серия 7-аккордов в широком расположении в мелодическом положении септимы. В примере 56 те же аккорды — в мелодическом положении терции. Пример 57 иллюстрирует практическое употребление 7-аккордов в открытой позиции в мелодическом положении терции. В примере 58 — аккорды в открытой позиции в мелодическом положении септимы:

C dur

57.

p

I IV III I VI

II V VI VII I IV III

58.

IV IVm+7 III I II ♭IIM I

Аккорд в открытой позиции имеет три обращения:

59. F dur — IM; F moll — Im; F dur — I×

60. E♭ dur — IM; E♭ moll — Im; E♭ dur — I×

Задание

Играть 7-аккорды, построенные на ступенях мажорной гаммы, в открытой позиции в 12 тональностях:

а) в положении септимы, как показано в примере 55,
б) в положении терции, как показано в примере 56,
в) играть на фортепиано септаккорды и их обращения в 12 тональностях.

УРОК 20
Блок-аккорды

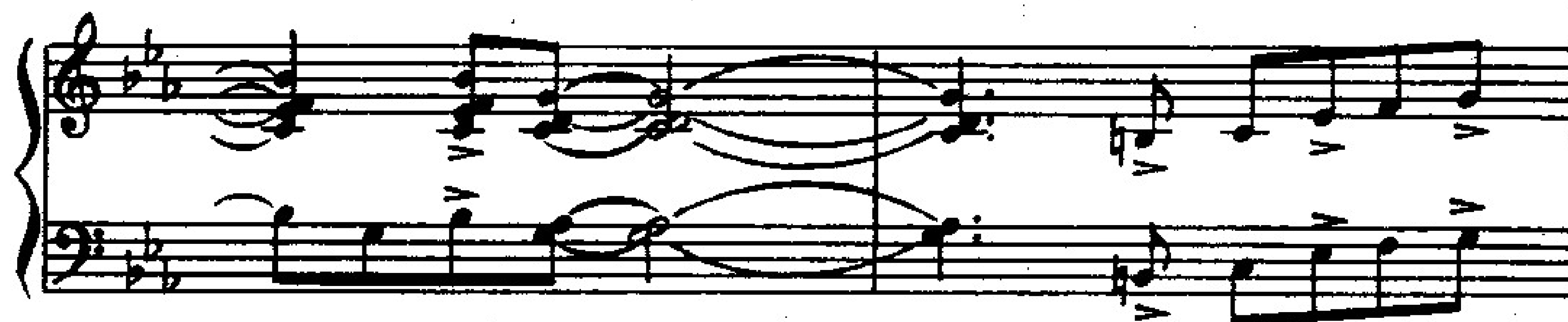
Одним из приемов игры на фортепиано в джазе является ведение мелодии блок-аккордами. Техника игры блок-аккордами основана на использовании как основного вида септаккорда, так и его обращений при ведении мелодии в октаву. Этот прием можно встретить у многих пианистов традиционного джаза.

61.



62.









УРОК 21
Буги-вуги

Термин «буги-вуги», возникший в сороковых годах, характеризует фортепианный стиль в джазе, появление которого датируется началом двадцатых годов. Наиболее характерной чертой этого стиля является употребление басовых остинатных фигураций, которые лежат в основе ритмических и гармонических пассажей. Они иногда кратки, но всегда подчеркнуто ритмичны.

Подобно другим ранним стилям, стиль буги-вуги пришел с юга Соединенных Штатов Америки в Чикаго, где стал популярным благодаря такому исполнителю, как Джимми Янси. В тридцатые годы стиль буги-вуги был заново открыт в Нью-Йорке, где приобрел новую и более прочную известность. Выдающимися исполнителями буги-вуги в это время были Альберт Аммонс, Пит Джонсон и Мид Левис.

Сегодняшний стиль буги-вуги мало чем отличается от буги-вуги тридцатых годов. Были добавлены новые гармонии, различные мелодии, но основа, то есть остинатность ритмических фигураций, осталась неизменной, что в первую очередь отличает этот стиль от других фортепианных стилей.

Партия левой руки

Буги-вуги исполняются в четырехдольном метре и имеют несколько вариантов ритмических фигураций в басу:

63. а) б) в) г) д) е) ж)

64. а) б) в) г) д) е) ж)

Повторение ритмических фигураций в левой руке создает непривычный фон, пульс всей пьесы, на котором возникают различные мелодические построения в правой руке.

Гармония

В основе большинства пьес в стиле буги-вуги лежит гармоническая структура 12-тактового блюза, чередование аккордов I, IV, V ступеней, которые часто используются в правой руке.



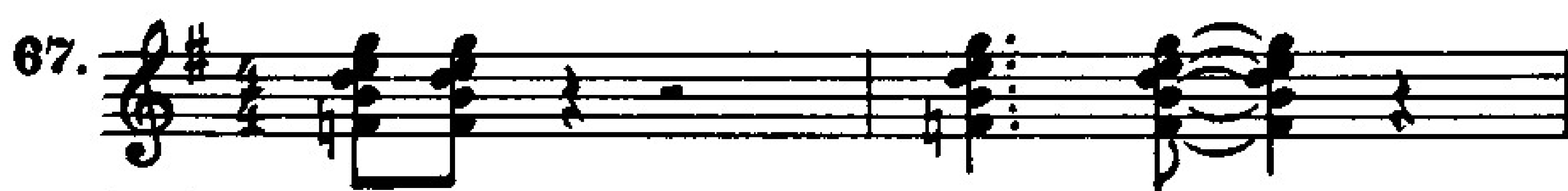
Традиционная гармоническая последовательность легко запоминается при исполнении в тональности до мажор, а затем транспонируется в другие тональности.

Партия правой руки

Каждый стиль в джазовой музыке характеризуется определенной мелодикой. Буги-вуги не являются исключением. Ритмическое движение может быть таким же, как в партии левой руки:



Допускается синкопированная игра аккордами, которую часто можно наблюдать в оркестровой партии фортепиано:

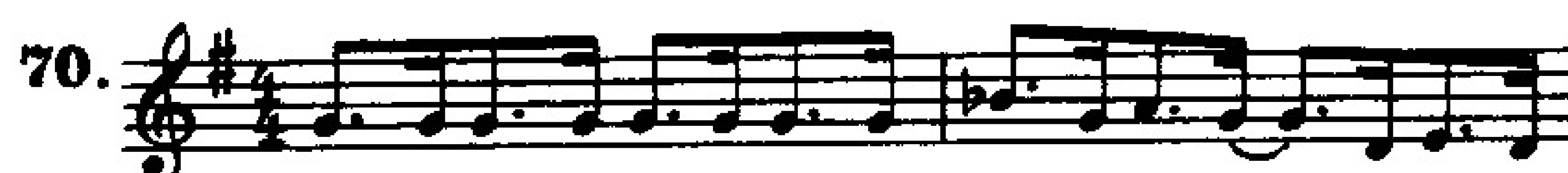


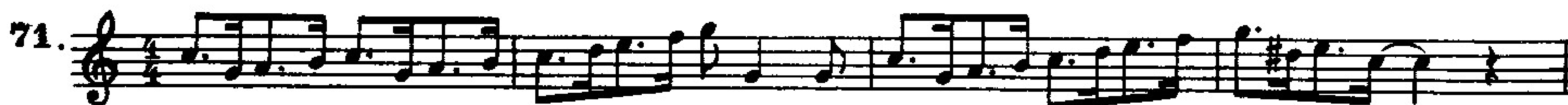
Мелодическая линия становится интересней при использовании секвенций и полиритмии:





Часто фразы состоят из повторяющихся нот (пример 70), коротких восходящих фигур (пример 71), ритмически острых линий (пример 72):







Приемы игры

Многие пьесы написаны в мажорных тональностях *до, соль* и *фа,* так как в этих тональностях пианист может использовать скольжение (см. урок 7) с черных клавиш на белые:

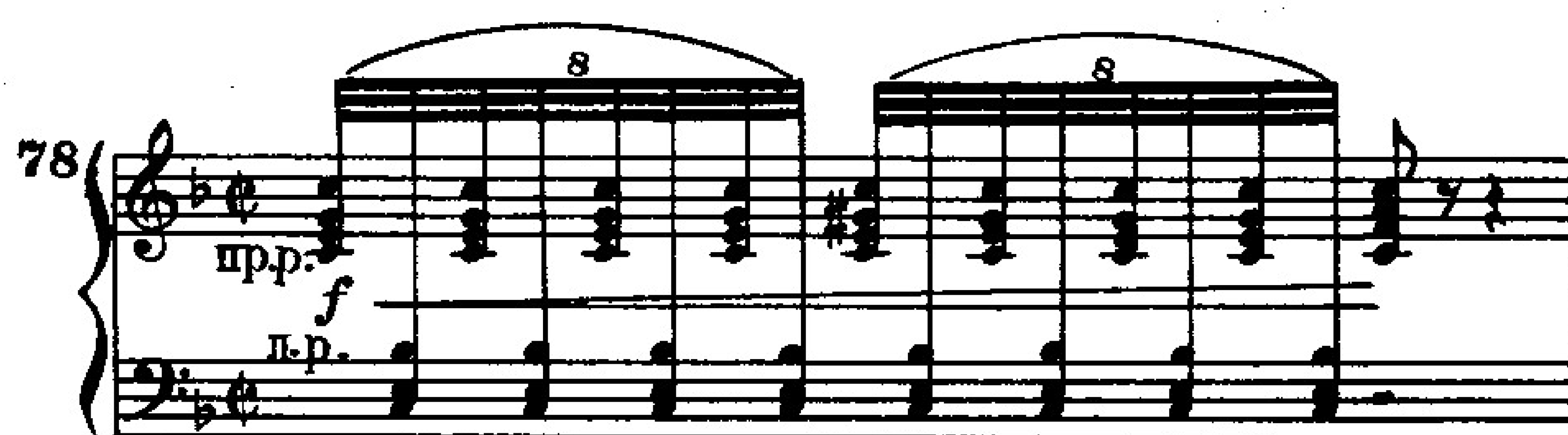


В партии правой руки часто используются интервалы-созвучия: секунда, терция, кварта, октава, блюзовые ноты:

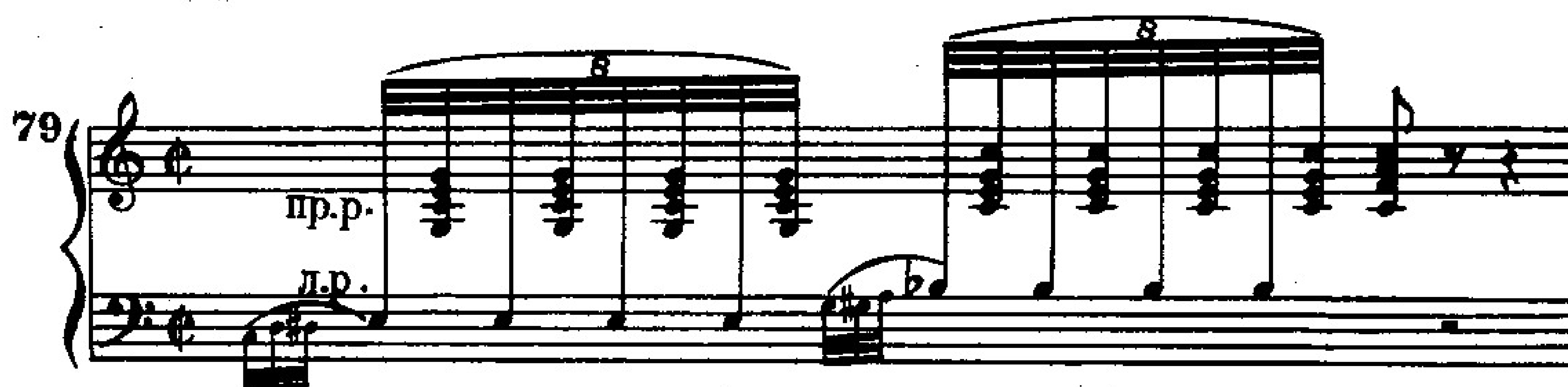




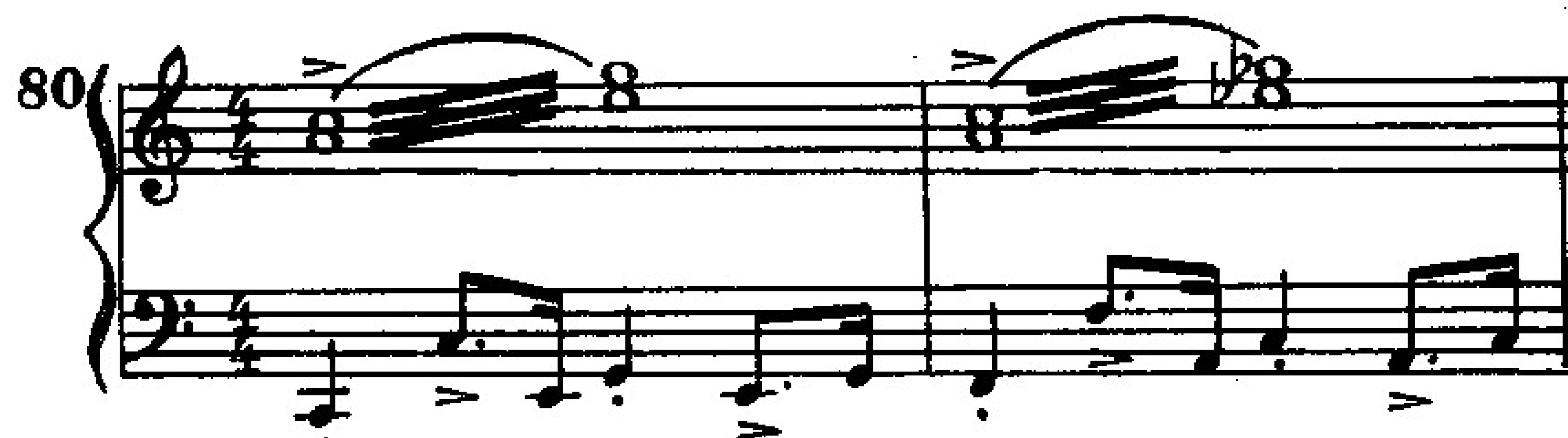

Одним из наиболее популярных приемов, используемых пианистами в буги-вуги, является тремоло, которое исполняется обеими руками:



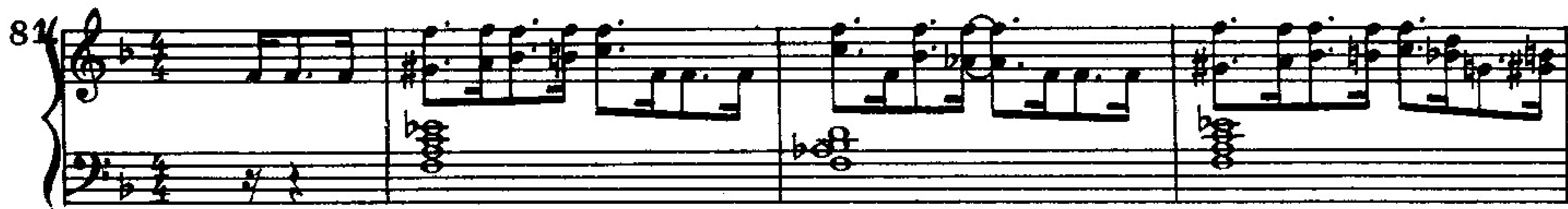
Этот прием используется часто с форшлагом из одной—трех нот:



Иногда тремоло исполняется правой рукой в сочетании с басовой фигурой в левой:



Пианисты, исполняющие буги-вуги, часто используют в левой руке так называемые «выдержанные аккорды», которые создают контраст с дальнейшими ритмическими фигурациями в партии левой руки:



Остинатное движение, временно переданное правой руке, вновь возвращается в партию левой:



Эти приемы игры буги-вуги привносят звучание, не похожее на другие стили фортепианного джаза.

Буги-вуги являются «двухручным» стилем, поэтому необходимо при исполнении внимательно выигрывать каждую руку. Если при первом ознакомлении встречаются трудности в исполнении пьесы обеими руками, следует упражняться сначала левой рукой, затем добавить правую руку.

Не рекомендуется брать слишком быстрый темп, так как при этом может исчезнуть свинг*. Звучание левой и правой рук должно быть сбалансированным. Подчеркивание полиритмических рисунков придает пьесе ритмическую упругость.

Игра в стиле буги-вуги развивает независимость обеих рук.

* См. словарь.

МЕЛОДИЯ И РИТМ

Общие сведения

Мелодия в джазе является таким же важным элементом, как и в любом другом жанре музыкального искусства. Джазовую мелодику характеризует прежде всего манера атаки звука, артикуляция и акцентирование, а также свинг — та пульсирующая, увлекающая вперед сила, которая присутствует в момент исполнения.

Плавность мелодии появилась в процессе развития джаза и представляет сегодня движение восьмыми, шестнадцатыми и восьмыми триолями, в отличие от пунктирного ритма, свойственного ранним формам джазовой музыки.

В джазе композитор и исполнитель — одно лицо, поэтому записанная на нотную бумагу импровизация подчас теряет смысл, становясь банальной, так как все тонкости интерпретации, свойственные индивидуальности исполнителя, невозможно зафиксировать в нотах.

Существуют два принципа импровизации в джазе: парафразный (орнаментальная вариация на тему) и линеарный (сочинение новой мелодической темы).

С развитием джаза принцип парафразности уступает место принципу линеарности. Парафразность остается применимой к свободным произведениям, типа джазовых баллад, где «украшательство» мелодии играет до сих пор большую роль.

Импровизационная мелодия помещается в так называемые квадраты (chorus), которые соответствуют форме всей темы. Так, например, блюзовый квадрат составляет 12 тактов, квадрат песенной формы *aaba* — 32 такта.

УРОК 22
Мотивное развитие. Секвенция

Условимся, что мотив — наименьшая самостоятельная формообразующая единица, обладающая образной выразительностью. Начало и конец мотива большей частью не совпадают с тактовой чертой; мотив оканчивается на аккордовом звуке. Мотивы могут быть разными по величине — от $^2/_4$ до $^4/_4$ — и определяются интонационно-смысловым значением:

83. B♭ dur

B♭maj 7

84. F dur

F maj7

Мотивное развитие может быть мелодическим и ритмическим. Мелодическое развитие подразумевает варьирование мелодической линии мотива, его окончания, изменение рисунка (при сохранении его ритма) и т. д.:

85. F maj 9

86. либо F maj 7

87. либо F 7

88. либо F maj 7 D7

89. либо F maj 7 Am7 D7 Gm7

Ритмическое развитие мотива представляет собой ритмические вариации, образование новых ритмических конструкций (при сохранении рисунка линии):

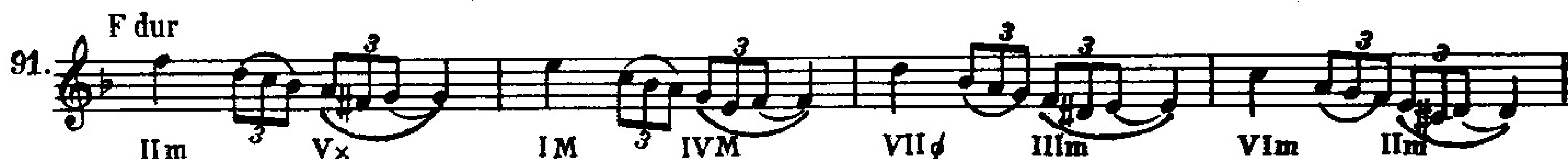
90. F maj 7 либо

либо либо

Научиться записывать сочиненные мотивы — важная задача, стоящая перед импровизатором в самостоятельной работе над соло. Даже в том случае, если сочиненный мотив не будет оригинальным, развивая его мелодически и ритмически, вы сможете в конечном результате получить весьма интересный материал для ваших соло. Необходимо стараться в сочинении мотива прийти к простоте выражения мысли, не увлекаясь на первых порах блюзовыми нотами. Рельефный, запоминающийся мотив и его развитие заставляет слушателя более внимательно следить за импровизационной линией.

Одним из важнейших приемов в развитии импровизационной линии является повторение мотива от любой ступени гаммы, в частности, секвенцирование.

Секвенции могут быть диатоническими и хроматическими. Понятие «диатоническая секвенция» включает в себя перемещение звеньев секвенции по ступеням основной гаммы в пределах одной тональности, то есть переход на другие ступени той же тональности (см. пример 91).



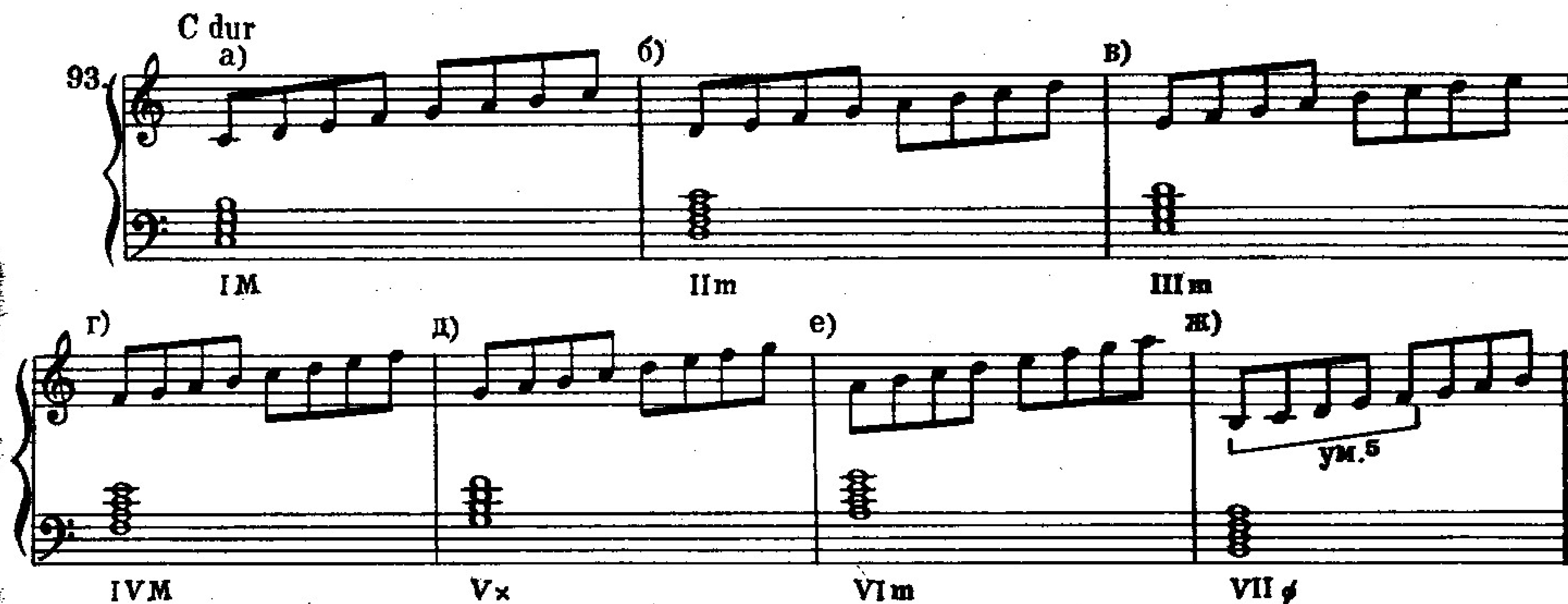
В хроматической секвенции звенья перемещаются обычно по ступеням хроматической гаммы либо по квинтовому кругу (переход на те же ступени в другой тональности). При этом происходит отклонение в новые тональности (см. пример 92).



УРОК 23
Лады.
Диатоническая система

Импровизационная линия включает в себя различные гаммообразные построения.

На каждой ступени гаммы, как известно, можно построить 7-аккорд. Если принять за тонику нижний звук 7-аккорда, то между крайними звуками аккорда образуется гамма, состоящая из звуков, входящих в основную мажорную гамму:



Образованные таким образом гаммы соответствуют различным ладам.

К мажорным ладам относятся ионийский (натуральный мажор), лидийский, миксолидийский; к минорным ладам — эолийский (натуральный минор), дорийский, фригийский.

Лидийский лад (пример 93, г) отличается от натурального мажора повышенной IV ступенью и соответствует 7-аккорду IV ступени.

Миксолидийский лад (пример 93, д) отличается от натурального мажора пониженной VII ступенью и соответствует 7-аккорду V ступени.

Дорийский лад (пример 93, б) отличается от натурального минора повышенной VI ступенью и соответствует 7-аккорду II ступени.

Фригийский лад (пример 93, в) отличается от натурального минора пониженной II ступенью и соответствует 7-аккорду III ступени.

Особое место занимает уменьшенный лад, опорные звуки которого соответствуют уменьшенному 7-аккорду:



Уменьшенный лад строится на чередовании тона и полутона. Существуют три различные позиции уменьшенного лада: от звуков *C*, *D*♭ и *D* (пример 95).



Уменьшенный лад употребляется при обыгрывании как уменьшенного 7-аккорда (o), так и малого мажорного 7-аккорда (*x*) с альтерированными звуками: ♭5, ♭9, ♯9 или ♯11 (пример 96).



Представляет интерес также лад, соответствующий малому 7-аккорду VII ступени (ø). Этот лад называется локрийским. В основе локрийского лада лежит уменьшенная квинта (пример 93, ж).

При альтерации квинты (♭5, ♯5) в *x*-аккорде может быть употреблена целотонная гамма:



В виде таблицы соответствие ладов и 7-аккордов будет выглядеть так:
Аккорду IM соответствует ионийский лад (натуральный мажор)

—»—	II*m*	—»—	дорийский —»—
—»—	III*m*	—»—	фригийский —»—
—»—	IV*M*	—»—	лидийский —»—
—»—	V*x*	—»—	миксолидийский —»—
—»—	VI*m*	—»—	эолийский лад (натуральный минор)
—»—	VIIø	—»—	локрийский —»—
—»—	VIIo	—»—	уменьшенный —»—

Изучение ладов — одного из важнейших элементов импровизации — является крайне необходимым для джазового музыканта.

Прелюдия

Moderato

И. БРИЛЬ

mp

IM (Ионийский) IVM (Лид.) IIIm (Фриг.) IIm (Дор.) IM (Ион.)

VIm (Эол.) VII∅ (Локр.) V× (Миксолид.) IM (Ион.) IIm (Дор.)

rit.

pp

IIIm (Фриг.) IVM (Лид.) IIIm (Фриг.) VIIo (Ум.)

УРОК 24
Лады.
Хроматическая система

При альтерации ступеней мажорной гаммы аккорды, построенные на этих ступенях, надо трактовать как аккорды новой тональности *. Так, например, аккорд ♭II*x* в до мажоре является доминантой в тональности соль-бемоль мажор. В предыдущей главе говорилось, что V*x*-аккорду соответствует миксолидийский лад, значит, и в этом случае аккорду ♭II*x* также будет соответствовать миксолидийский лад. Аккорд V∅ в до мажоре является, в свою очередь, VII∅ в ля-бемоль мажоре, поэтому аккорду V∅ будет соответствовать локрийский лад.

Обозначая римскими цифрами ступени новой (достигнутой) тональности, можно выстроить следующую таблицу:

Любому IM, построенному на любой а л ь т е р и р о в а н н о й ступени мажорной гаммы п р е ж н е й тональности, будет соответствовать натуральный мажор н о в о й тональности.

IV*M*	соответствует	лидийский лад от IV	ступени	новой	тональности,
II*m*	—»—	дорийский лад от II	—»—	—»—	—»—
III*m*	—»—	фригийский лад от III	—»—	—»—	—»—
VI*m*	—»—	натуральный минор от VI	—»—	—»—	—»—
V*x*	—»—	миксолидийский лад от V	—»—	—»—	—»—
VII∅	—»—	локрийский лад от VII	—»—	—»—	—»—

Основная задача, стоящая перед учеником, — определение тональности и функционального значения аккорда в новой тональности.

---

* Аккорды в с о с т а в которых входят альтерированные ступени мажорной гаммы, также следует трактовать как аккорды новой тональности.

Задание

Играть лады, соответствующие 7-аккордам, в следующей гармонической сетке:

G dur *

часть [a] | ♭Vm | VII× | IM | ⁒ | Vm9 | I× | IVM | IVm | IM | ♭V∅ VII× | IIIm | VI× ||

D dur G dur

| IM | IIm V× || IIm | V× ||

часть [b] | $V\times^{+5}$ | ⁒ | IIm^{11}_{9} | ⁒ | IVm | ⁒ | IM9 | ⁒ ||

часть [a] | ♭Vm | VII× | III∅ | VI× | II∅ | V9 | IM | ⁒ ||

Экспромт

Moderato

И. БРИЛЬ

F dur

IM (Ион.) VII∅ (Локр.) IIIm (Фриг.) VIm (Эол.)

B♭ dur

IIm (Дор.) V× (Миксолид.)

IM (Ион.)

A♭ dur

IIm (Дор.) V× (Миксолид.)

F dur

IIIm (Фриг.) VIm (Эол.)

IIm (Дор.) V× (Миксолид.)

rit.

a tempo

D♭ dur

IM (Ион.) IVM (Лид.)

F dur

IM (Ион.)

* *G-dur* — основная тональность темы. (Гармоническая сетка мелодии «Стелла в свете звезд».)

УРОК 25
Арпеджио

Наряду с гаммообразными построениями, изученными в. предыдущих уроках, в создании импровизационной линии используются звуки, входящие в аккорд, которые употребляются в виде различных арпеджио:

98.

I II V I

99.

I II V I

100.

IM9 II V IM9

Задание

1. Играть оборот II—V—I с заполнением арпеджио, как показано в примерах 98—100, в 12 тональностях. В этом задании следует обратить внимание на аппликатуру в арпеджио.
2. Играть следующую гармоническую сетку с заполнением арпеджио.

G dur F dur

| IIm | ♭IIx | IM | IM^6 || IIm | ♭IIx | IM | IM^6 ||

E♭dur G dur

| IIm | ♭IIx | IM | VIm || IIm^{-5} Vx^{-5} | Vx^{-5} IV$_o$ | IIIm | ♭IIIx | IIm | ♭IIx | IM | IM^6 ||

F dur C dur

| IIm | ♭IIx | IM | IM^6 || IVm | IV$_o$ | IIIm | VIm | IIx^{-5} | IIm Vx | IM | IM^6 ||

УРОК 26
Вспомогательные и проходящие звуки

Вспомогательные и проходящие звуки употребляются между основными звуками аккорда или лада и помещаются на слабой или относительно сильной доле. Вспомогательные и проходящие звуки могут быть диатоническими и хроматическими:

C dur

101.

IM IIm

102.

IM IIm

C dur

103.

IM IIm

104.

105.

Примечание. Звездочкой помечены проходящие и вспомогательные звуки (*ми*² в третьем такте — скачковый вспомогательный на тяжелой доле).

Пример 105 иллюстрирует употребление проходящих и вспомогательных звуков.

УРОК 27
Система вводных звуков

Вокруг I ступени лада — тоники — существуют два вводных звука на VII и II ступенях гаммы. Если взять за основу принцип вводных звуков вокруг каждой из ступеней 7-аккорда, мы получим систему вводных звуков.

106.
а) б) 1 т. ½ т. 1 т. ½ т. 1 т. ½ т. 1 т. ½ т.
IM IIm
в)
IIm

В примере 106, б показаны вводные звуки вокруг ступеней II*m* 7-аккорда; в примере 106,в — система вводных звуков, ритмически оформленная. Варьируя различные построения типа арпеджио, гаммы и вводные звуки, мы можем мелодически обыграть аккорд:

C dur
107.
II II+7 II

108.
II II+7 II

109.
3
II

Квадратными скобками отмечены вводные звуки с их разрешениями.

Задание

Играть систему вводных звуков ко всем септаккордам в 12 тональностях.

УРОК 28
Ритм.
Ритмические построения

Среди элементов джаза ритм занимает центральное место. Ощущение джаза достигается присутствием свинга, ритмической импульсивности, рождающей напряжение в момент исполнения джазовых импровизаций.

Свинг характеризуется рядом особенностей:

1. Ритмическая интерпретация восьмых при помощи восьмых триолей:

110. написано

исполняется

3 3 3 3 3 3

Но исполнение только триолей не дает полного ощущения свинга.

2. Акцентировка, перемещение акцента с сильной на слабую долю:

111.

3 3 3 3 3 3

В джазе восьмые триоли занимают важное место. Пример 112 показывает триоли с разными акцентами, скомбинированные с другими длительностями:

112.

3 3 3 3 3 3

3. Артикуляция:

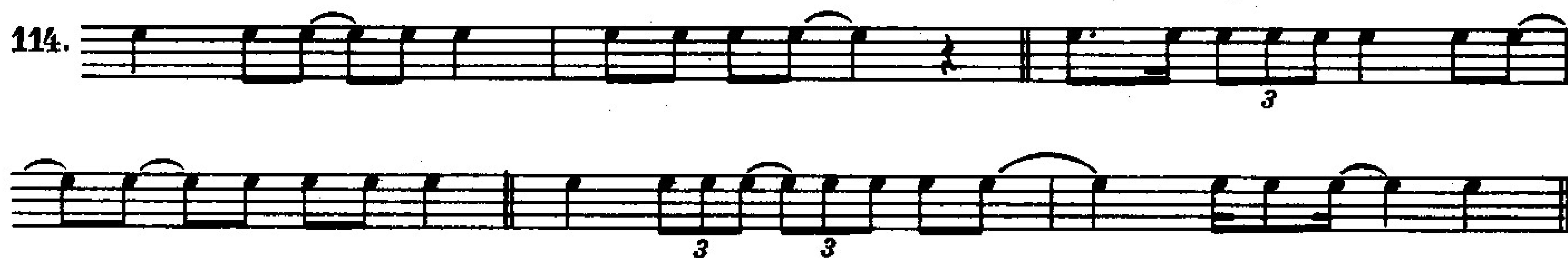
113.

попарно *)

* В данном случае подразумеваются фразировочные (а не соединительные) лиги.

4. Синкопирование.

Помимо движения восьмыми, восьмыми триолями, шестнадцатыми и акцентировки одним из важнейших ритмических элементов является синкопа, требующая стилистически правильного ее исполнения (пример 115). Основная модель синкопы в джазе — ♪♩♪♩ , которая может быть выражена иначе ♪♩♪♩ , или ♩♪♩♪ , или ♩ ♩ ♩ :



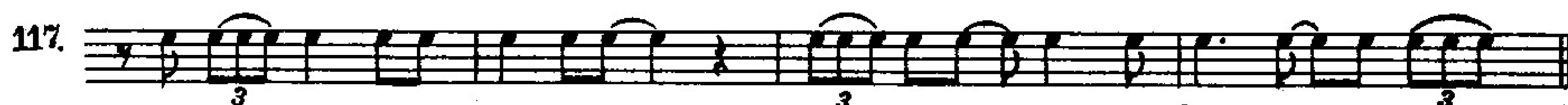


5. Конфликт между акцентировкой в импровизационной линии солиста и акцентами ритм-группы.

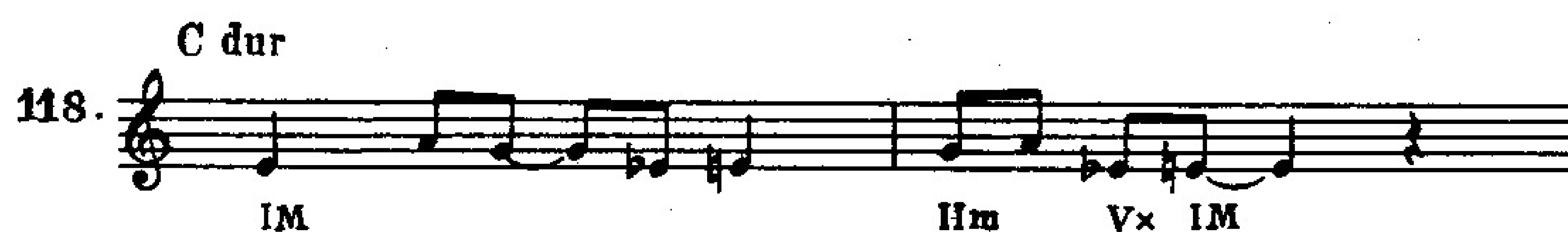


Как видно из примера 116, акценты в мелодии частично не совпадают с акцентами ритм-секции, что создает определенное напряжение между одновременно звучащими ритмическими контрапунктирующими построениями.

При анализе импровизационных линий можно заметить частое повторение ритмических рисунков типа:



Оригинальность исполнения этих рисунков зависит от фантазии музыканта при выборе нот, заполняющих ритмические построения. Приводим образцы мелодического заполнения ритмических построений примера 114:



119.

IIm Vx IM

120.

IIm Vx IM9

Задание

На заданные ритмические 2-тактовые построения сочинить мелодическую линию, употребляя арпеджио, гаммы, систему вводных звуков:

1. II V

2. II V

3. Ix IVx

4. Ix IVx

5. I VIx II V

6. I III II ♭IIx

7. III ♭IIIx II V

8. V ♭IIx I VI

9. I ♭Vx IV II

10. I ♭VIIx VIx ♭IIx IM

11. I IV III II I

12. I ♭IIIx II

Приложение

1. Некоторые методические указания к курсу

Важнейшим условием успешного усвоения курса является тщательное выполнение домашних заданий. Всё упражнения должны выполняться обязательно в 12 тональностях.

Каждому импровизатору для достижения свободы исполнения необходимо знать основной минимум:

1) тему и гармоническую сетку темы;
2) форму произведения;
3) тональность темы, отклонения и модуляции в другие тональности;
4) аккорды и секвенции;
5) гаммы, соответствующие аккордам.

В самостоятельной работе несомненно принесет большую пользу работа с магнитофоном. Начинающий импровизатор может быстро продвинуться вперед, записывая импровизационные линии того или другого музыканта, сначала простые, потом более сложные. Эта работа развивает слух, чувство ритма, формы. В дальнейшем подобная работа даст возможность записывать собственные импровизационные линии.

Анализируя соло, необходимо стараться найти мотив, проследить его развитие, найти кульминацию произведения, обратить внимание на средства для достижения кульминации, например более плотная ритмическая и мелодическая фактура, более высокий регистр.

При анализе импровизационных линий рекомендуется выписать отдельные гармонические обороты, обыгрывание отдельных аккордов, то есть накапливать и копировать в первый период приемы известных импровизаторов. Однако не следует забывать о разработке собственных идей.

Хотя термин «импровизация» означает сочинение музыки в процессе исполнения, необходимо в домашней работе тщательно отбирать средства, которые могут лечь в основу более совершенной в будущем вашей импровизации.

2. Гармонические схемы для упражнений

F dur

1. ‖: II× | V×$^{+5}$ | I M | VI× | II× | V×$^{+5}$ | I× | % | IVM | ♯IV○ |
| I M | VI× | II× | [1.] II× | IIm | V× :‖ [2.] V×$^{+5}$ | I M | % ‖

A♭ dur

2. ‖: II$_9^{+11}$ | I$_9^{+11}$ | II$_9^{+11}$ I$_9^{+11}$ | VI× | IIm$_9$ | V$_9^{+11/13}$ | I M |
| I M (Fine) :‖ IIm$_9$ ♭II$_9^{+11}$ | IM VI× | IIm$_9$ V×$^{-9/+5}$ | IM$_9$ | (D dur) IV′M′ ¦ II′mV′ |
| I M VIm | Im | IV$_9^{+11}$ ‖ D.C. al Fine

4—Зак. 485

с 4491 к

G dur   Fine

3. ||: II9 | IIm V9^13 | IM | IIIm VI9 | IIm | V9^13 | IM | % :|| IIm Vx |

D dur   G dur

| IM VIx | IIm9^11 Vx | IM | IIm9^11 Vx | IM VIx | IIm9^11 V9^13 | IIm Vx ||

D.C. al Fine

B♭ dur   Fine

4. ||: IM | % | IVx | % | IIx | IIm Vx^+5 | IM | % :||

| Vm | I9 | IVM | % | IIx | % | Vx | % ||

D.C. al Fine

F dur   Fine

5. ||: IM9 | % | IV9^+11/13 | % | IIm | Vx | IM | % :||

| Vm | Ix | IVM | % | IVm | % | ♭IIIx II9 |

| IIm V || IM9 | % | II9 | % | IIm | V | IM | % ||

D.C. al Fine

G dur

6. ||: IVM | % | IVm | ♭VIIx | IM9 | % | ♭IIIm | ♭VIx ||

| IIm | Vx | VII∅ IIIx | VIm |1. II9 | II9 |

| IIm | Vm Ix :||2. IIm9 | V9^13 | IM | % ||

B♭ dur

7. ||: IVM | % | IVm | % | IM | V9^+5 | IM | % |

1. | VIx | % | ♭VIIx | VIx | II9 | % | IIm9 | V Ix :||

2. | III∅ | VIx | IIxIIIx | Vm | IVM | IVm V9^13 | IM | % ||

E♭ dur

8. ||: IM | % | VII∅ | IIIx | VIm | IIx | Vm9 | I9^13 ||

| IVM | IVm | IM9 |1. % | II9^13 | % | IIm | Vx :||

2. | II9^13 | IIIm VIIx^-9 | IIIm VIx | IIm V9^13 | IM ||

D♭ dur

9. ‖: I ♯IV⌀ | VII×+9 | III⌀ | VI×+9 | II⌀ | V×+5 | IM9 | Fine ⁒ :‖

| Vm9 I× | ⁒ | ⁒ | IVM | VIm9 II× | ⁒ | ⁒ | IIm9 11 V× ‖

D.C. al Fine

A♭ dur

10. ‖: ♭V⌀ IVm | IIIm ♭IIIm | IIm V9 13 | IIIm ♭IIIm | ♭V⌀ IVm |

| IIIm ♭IIIm | IIm V9 13 | IM :‖ D♭ dur IIm V× | IM VI× |

| IIm V× | IM | E♭ dur IIm V | IM VI× | IIm ♭II× | IM | ⁒ ‖

A♭ dur

11. ‖: IIm | V9 | IM | ⁒ | IIm | V9 | IM | ⁒ | C dur IIm | V9 |

| IM | ⁒ | IIm | ♭II× | IM | ⁒ :‖ E dur IIm | V× | IM |

| III⌀ VI×+5 | IIm | V9 13 | III⌀ | VI×+5 | IIm9 | V9 | IM | ⁒ ‖

F dur

12. ‖: IM VI×-9 | IIm V9 | IM Vm I× | IVM IVm9 | IIIm VI× |

| IIm V×13 | IM | ⁒ :‖ D♭ dur IM VIm | IIm9 V× | IM VI× |

| IIm9 V9 | IM | VIm | F dur IIm9 11 | V9+5 | IM ‖

A♭ dur

13. ‖: II⌀ V×-9 | IM VIm | IIm9 V× | IM9+11 | IVm | IIIm VI× |

| IIm V9+11 | 1. ⁒ :‖ 2. Fine IM ‖ E dur IIm V× | IM VI×-9 | IIm9 V× |

| IM9+11 | IIIm9 | VM IIIm | A♭ dur IIm9-11 | V9+11/13 ‖

D.C. al Fine

G dur

14. ‖: IM ♭IIIm ♭VI× | IIm III9+11 | VIm IIm+7 | IIIm VI× | IIm9 IVm |

| IIIm VI× | IIm9 11 V× | 1. ⁒ :‖ 2. Fine IM9 ‖ E♭ dur IM VIm | IIm V× |

| IIIm VI×-9 | IIm9 11 V× | IM VIm | IIIm | G dur IIm9 11 | V×+5 V9+11/13 ‖

D.C. al Fine

3. Словарь наиболее употребительных слов

Ad libitum	(ад либитум)	стиль исполнения, исключающий строгий ритмический пульс
Band	(бэнд)	оркестр, ансамбль
Big Band	(биг бэнд)	большой оркестр
Blue Note	(блю нот)	характерные ноты блюзового лада — малая септима, малая терция, уменьшенная квинта
Blues	(блюз)	12-тактовая форма в джазе
Boogie-Woogie	(буги-вуги)	стиль игры на фортепиано с повторением остинатной фигуры в левой руке; размер $^4/_4$; форма, как правило, блюзовая
Beat	(бит)	акцентирование доли такта, ритмический центр тяжести; в переносном смысле — метрический каркас
Bounce	(баунс)	исполнительский стиль, свободный и по возможности плавный, характерен быстрым темпом
Break	(брейк)	короткая сольная мелодическая или ритмическая фигура
Bridge	(бридж)	средняя часть темы (раздел в форме *aaba*)
Change	(чейндж)	гармонический скелет темы
Chorus	(корэс)	формально-структурная единица джаза, «квадрат»
Combo	(комбо)	малый состав, имеющий большей частью от трех до восьми исполнителей
Cool	(кул)	джазовый стиль пятидесятых годов, характеризующийся спокойным легатным звукоизвлечением
Drive	(драйв)	ритмическая интенсивность
Drums	(драмз)	инструменты, входящие в ударную установку
Funky	(фанки)	стиль игры пятидесятых годов, хорошо передающий чувство блюза, преимущественно в свободном темпе
Honky-tonk	(ханки-тонк)	пианисты, исполняющие регтайм или буги-вуги
Horn	(хорн)	духовой инструмент; в переносном смысле относится также к инструментам, которые в современном джазе ведут линию, схожую с линиями на духовом инструменте
Hot	(хот)	интенсивность выражения, которую дает прежде всего звукоизвлечение, фразировка и свинг
Hot jazz	(хот джэз)	часто применяется в смысле «старый джаз» (20—30-х годов)
Jump	(джамп)	свинг с сильно акцентированным битом, особенно популярный в Гарлеме
Lead	(лид)	лидер; в секции саксофонов — альт, в медной группе — первый трубач, в ритм-группе — ударные
Mainstream	(майнстрим)	главное течение в джазовой музыке
Percussion	(перкашн)	ударные инструменты, не входящие в установку
Popular, pop	(попьюлар, поп)	популярная коммерческая музыка
Revival	(ревайвл)	возрождение старой нью-орлеанской музыки сороковых годов
Rhythm and blues	(ритм энд блюз)	блюзовая музыка с сильно подчеркнутым битом; обозначение популярной негритянской музыки
Rhythm section	(ритм сэкшн)	ритм-группа — ударные, контрабас, гитара, рояль; поддерживает бит, на основе которого импровизируют солисты
Riff	(рифф)	простая 2- или 4-тактовая фраза; постоянно повторяется на протяжении всей формы во время импровизации солиста; побуждает солиста к большей экспрессии
Rock-music	(рок-мьюзик)	этим термином обозначается ныне вся эстрадная музыка
Rock'n' roll	(рок-н-ролл)	стиль, близкий негритянскому ритм энд блюзу; сплав блюза, спиричуэл и кантри
Scat	(скэт)	пение, в котором текст заменен произвольными слогами
Sound	(саунд)	звучание; термин, определяющий характерные для солиста звукоизвлечения
Swing	(суинг)	ритмическая интенсивность, главный элемент джазовой музыки; джазовый стиль тридцатых годов

с 4491 к

Strings	(стрингс)	смычковые инструменты, прежде всего скрипки
Traditional	(традишнл)	старые джазовые стили: нью-орлеанский, диксиленд, стиль Чикаго
Two beat	(ту бит)	джаз, где в четырехдольном такте всегда акцентируются только два удара
Up tempo	(ап тэмпо)	термин, обычно употребляющийся при метрономическом обозначении от ♩=200 и выше
Worksong	(уорксонг)	рабочая (трудовая) песня; начальная форма джаза

Литература

Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, «Музична Україна», 1970.

Конен В. Пути американской музыки. М., «Музыка», 1965.

Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М., «Музыка», 1975.

Воскресенский С., Киянов Б. Современные эстрадные ансамбли. М., «Советский композитор», 1975.

Найсоо У. Джазовая гармония и оркестровка. Таллин, «Ээсти раамат», 1969.

Radlinski I. Obywatel jazz. PWM, 1967.

Doruzka L. Tvaz moderniho jazzu. Supraphon, 1970.

Berendt J. Wszystko o jazzie. PWM, 1969.

Coker J. Improvising jazz. Prentice. Hall. Inc. 1964.

Mehegan J. Jazz improvisation. W-G Publications. Inc. 1965—1966.

Mehegan J. The jazz pianist. Sam fox publishing comp. 1965—1966.

Solc M., Verberger J. Piano u jazzu, Praha, 1966.

1. Переверзев 1977 г. «От джаза к рок-музыке»

Dexter Blues

J. McSHANN

Allegro moderato

p

f

p

cresc.


mf
3
3






3

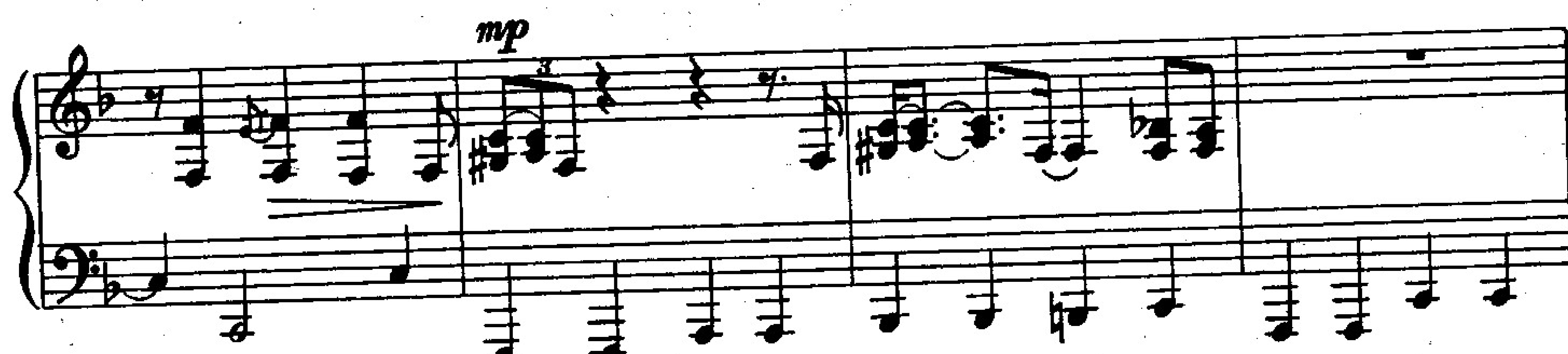



3
f








mp


pp


cresc.
mf








mf





f *p* *mp* *mf*

Vine Street Boogie

J. MCSHANN

Moderato

f

p

mf

3

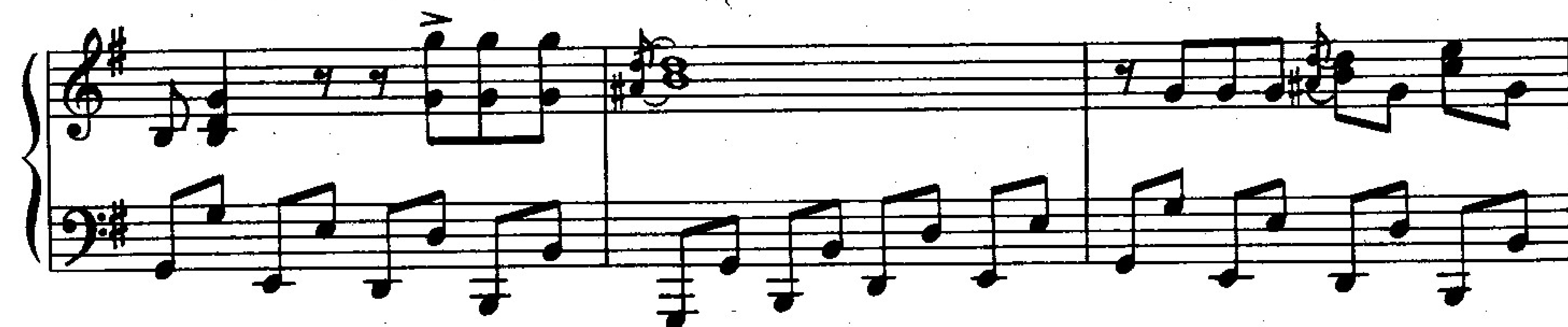
p


f
simile sempre






3
8





ff

sim. sempre

sim. sempre

sim.

5*

3 3 3

3

3 3 3

mf

3



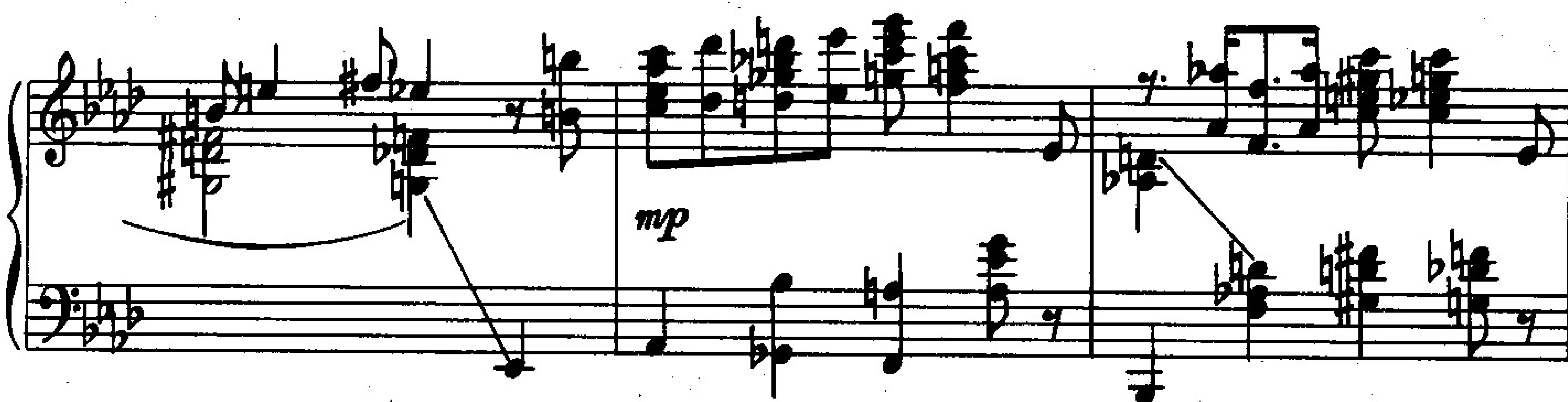


Blue and Sentimental

Allegro moderato

C. BASIE







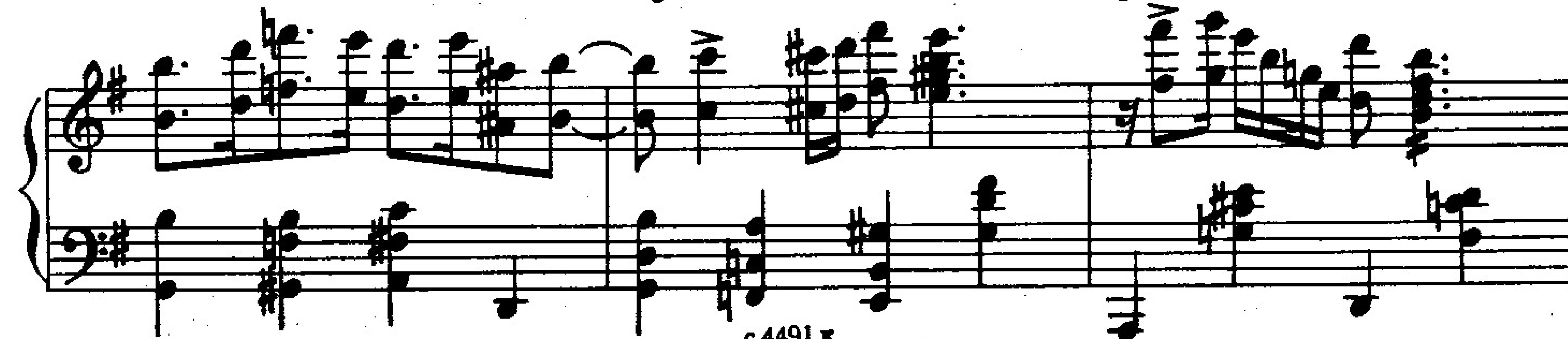







3
3


mf



China Boy

Fast (Быстро)

D. WINFREE
Solo by A. Tatum

mf

8

3

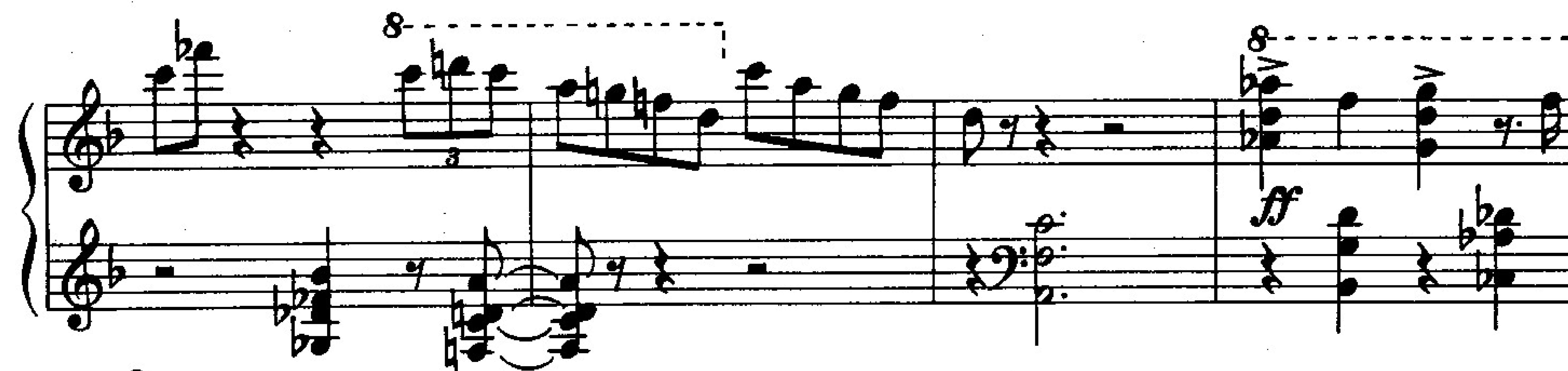
f













ff
f

Hallucinations

B. POWELL

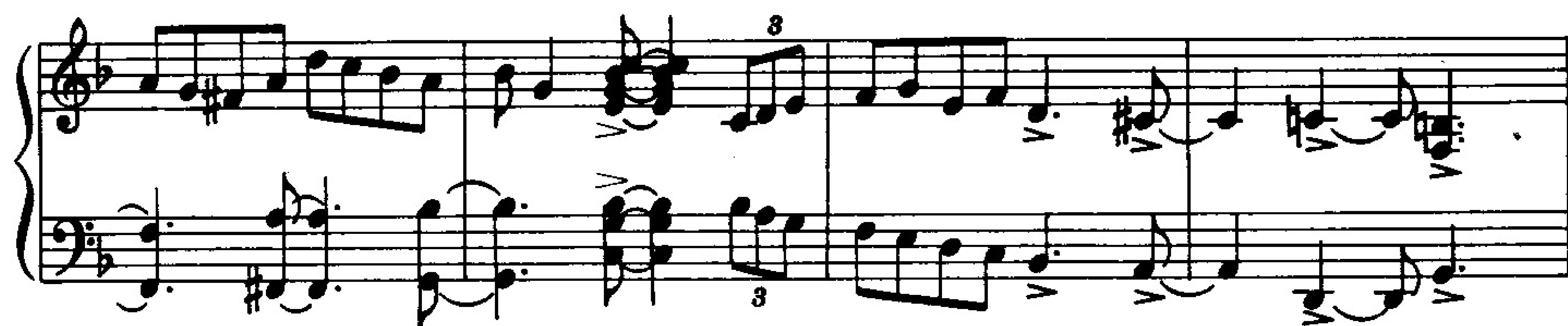
Moderato

f

3

1.

2.


3
3




3


3


3


3
3
3







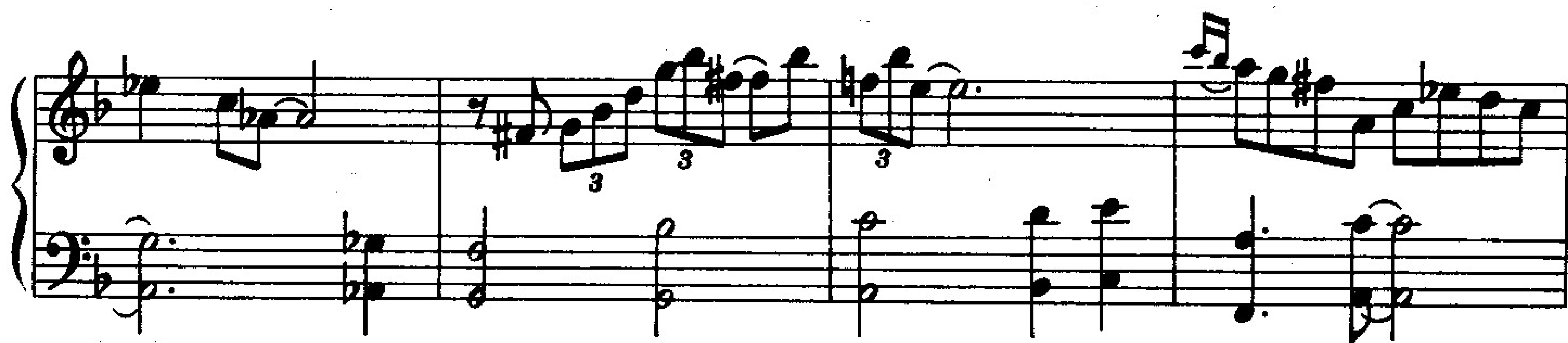


















To Be or Not to Bop

G. SHEARING

Molto allegro

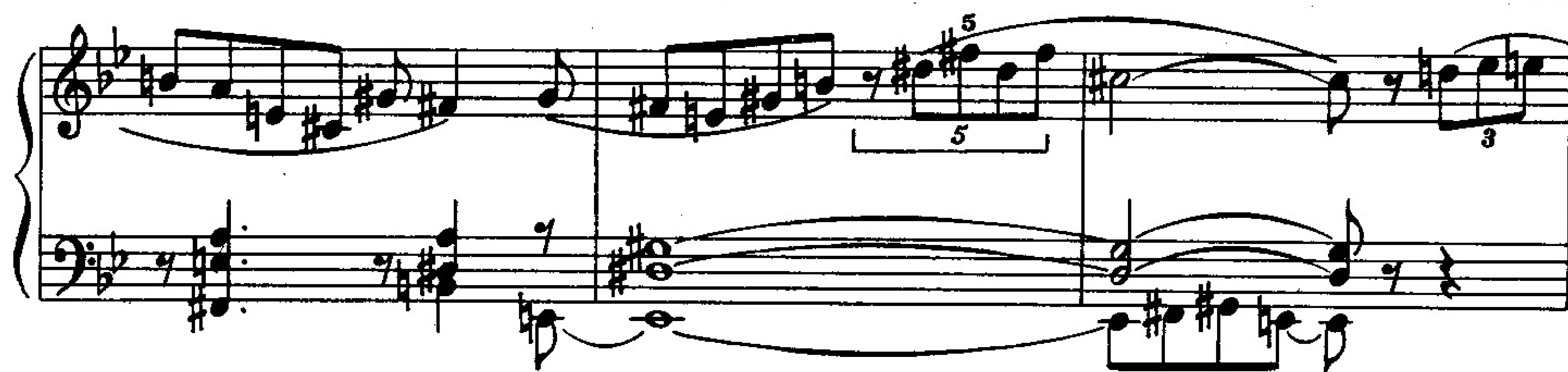
ff

ff

p

𝄋 1st and 4th CHORUS

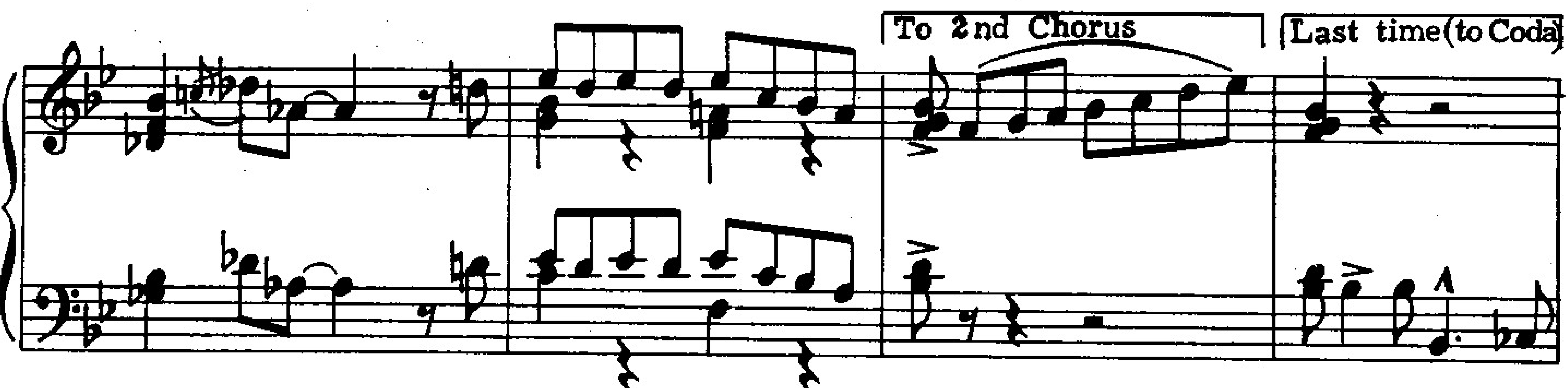
mf

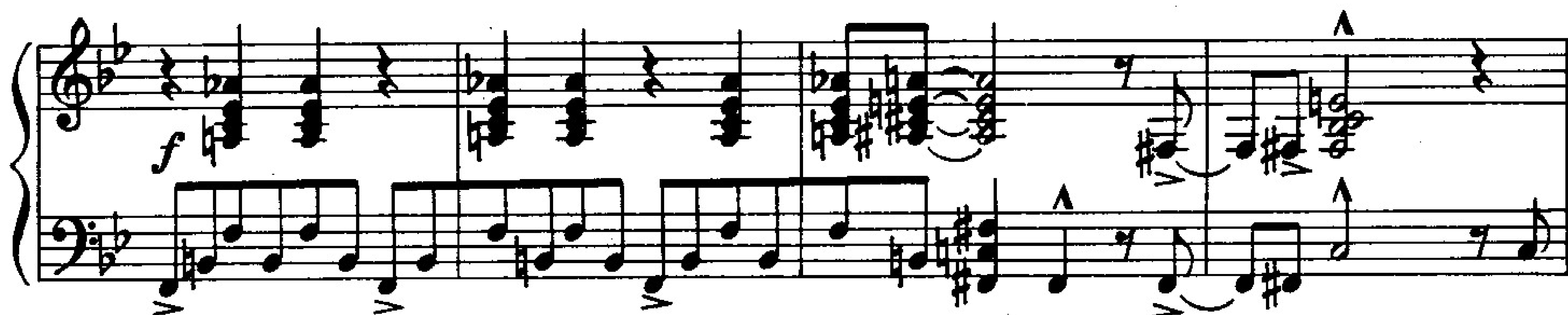

5
5
3

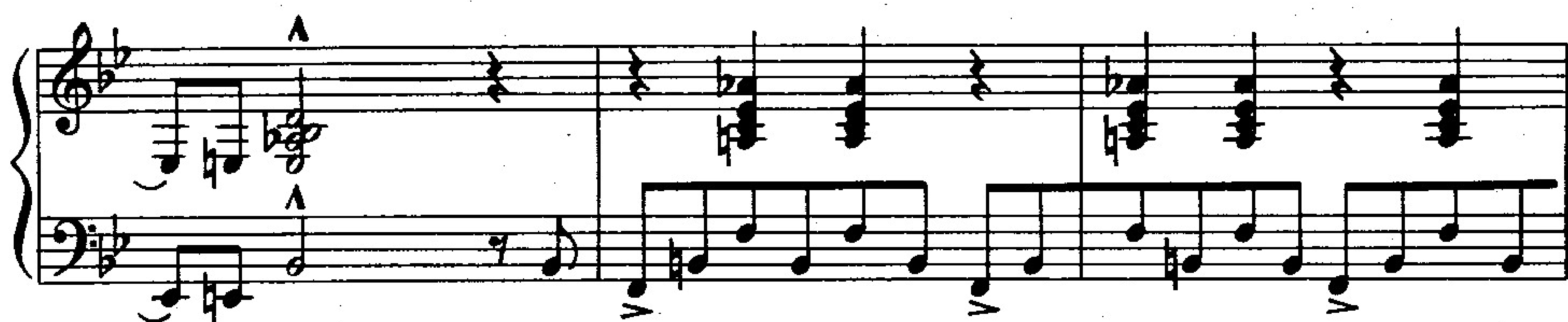
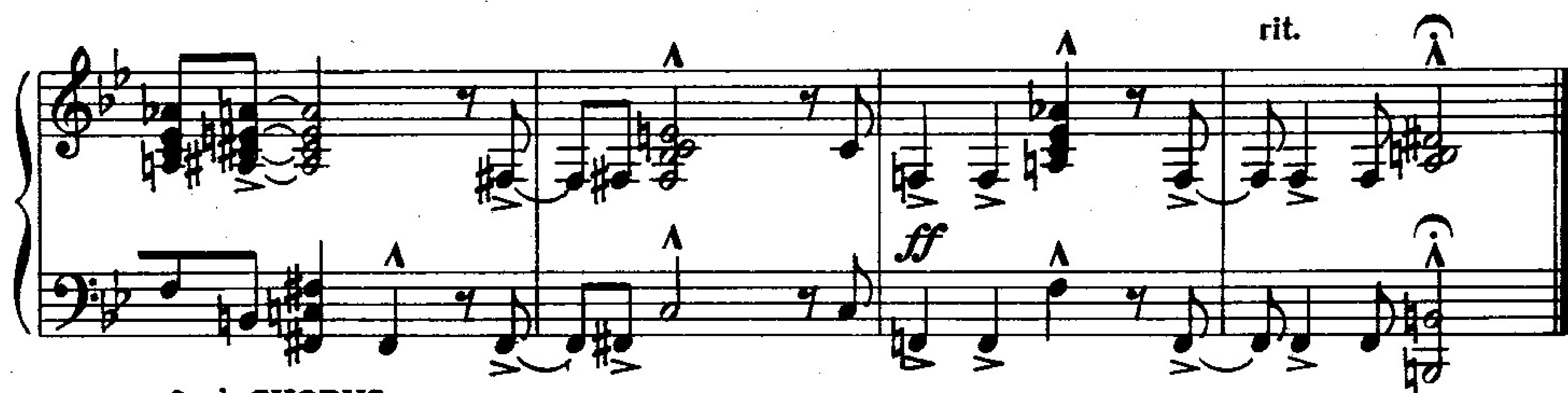

3
3
3


3
mf
3
3


3
3
3
3


To 2nd Chorus
Last time (to Coda)





rit.

2nd CHORUS


3 3 3 3 3 3 3 3 3 5 5 3 3 3 3 5 3 3






3 rd CHORUS







cresc.

fff

ff dim.

f

mf

Strange Meadow Lark

D. BRUBECK

Rubato

mf

8

f

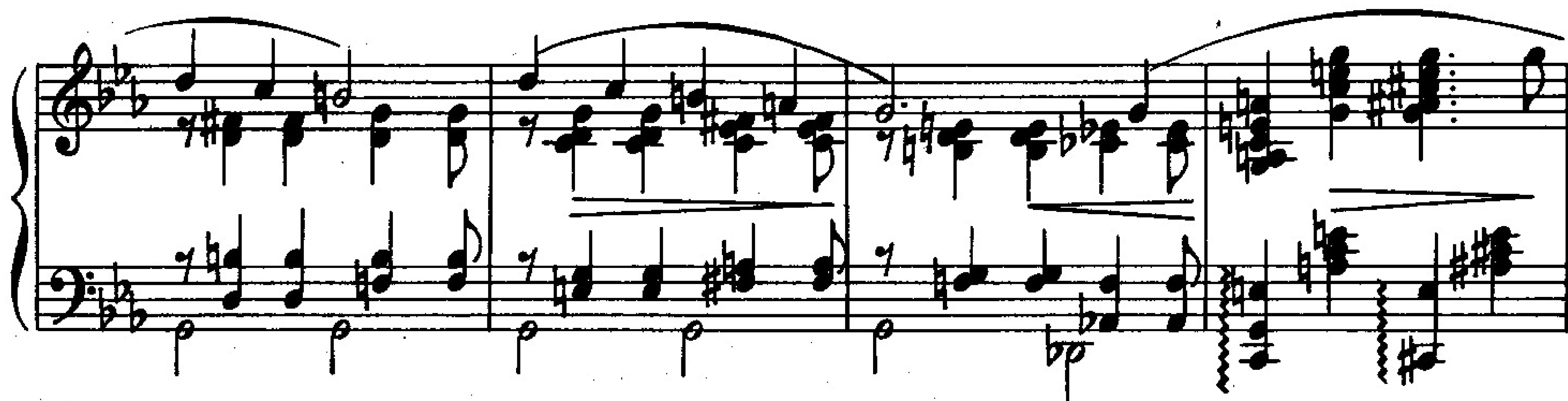
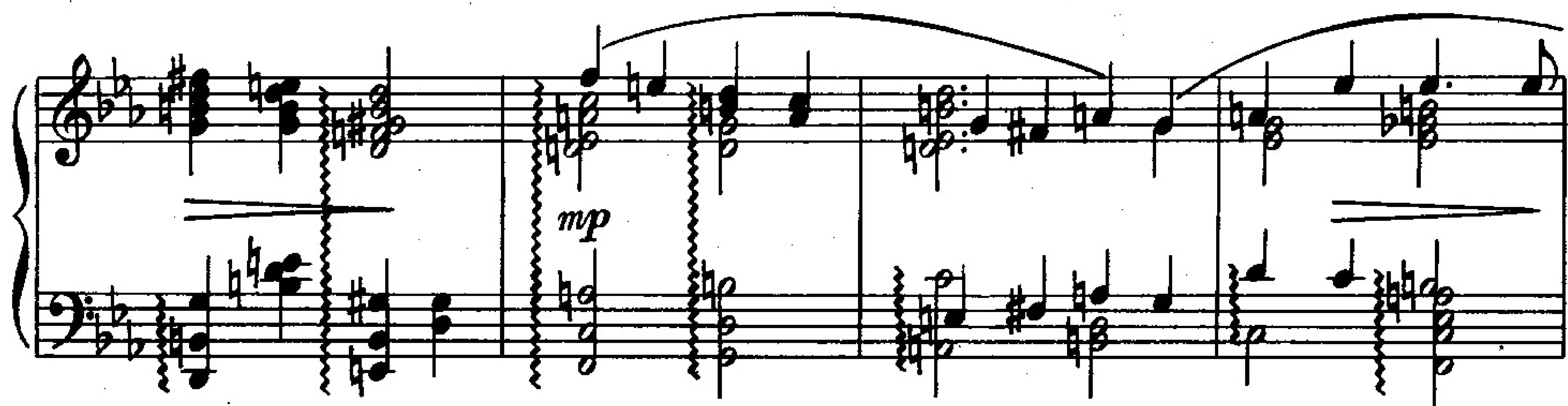
8

mf

8

8


f
mf



mp

8
p

8

8

f

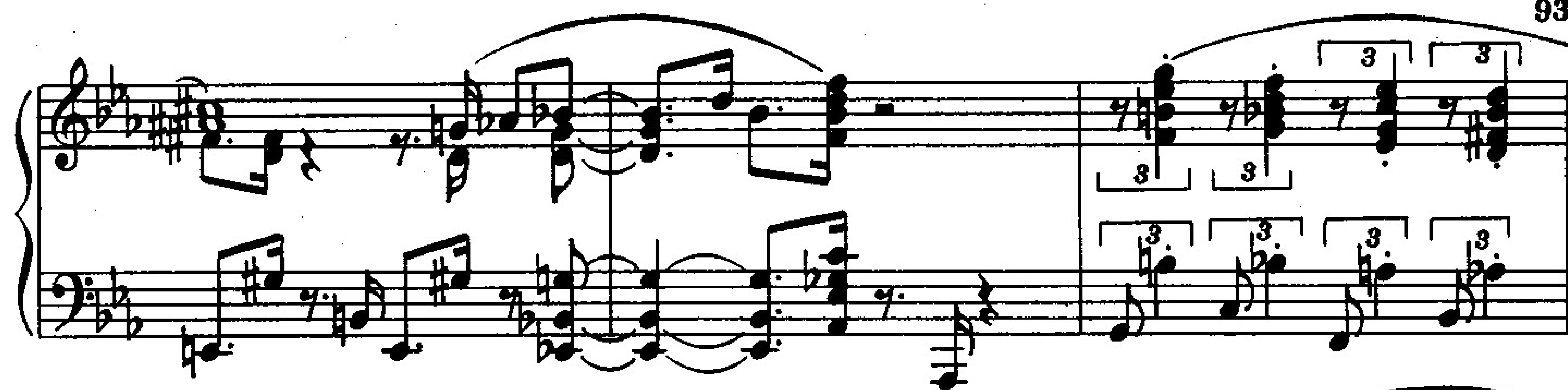
mf

3

R.H.

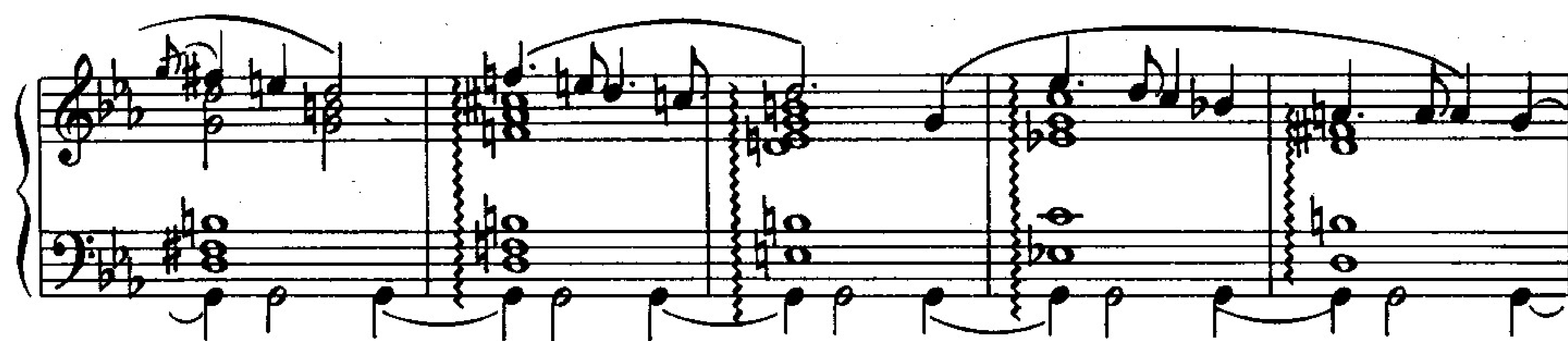
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

mf


3
3
3
3
3
3
3
3
3


3
3
3
3


3







Tempo I

Ballad to the East

O. PETERSON

Andante affetuoso molto rubato

ten.

f *mf* *f* *mf* *f*

rall.

Первое проведение ad lib.
Второе - в темпе ♩=60

3

mf

stretto

3 3

stretto

3 3 3

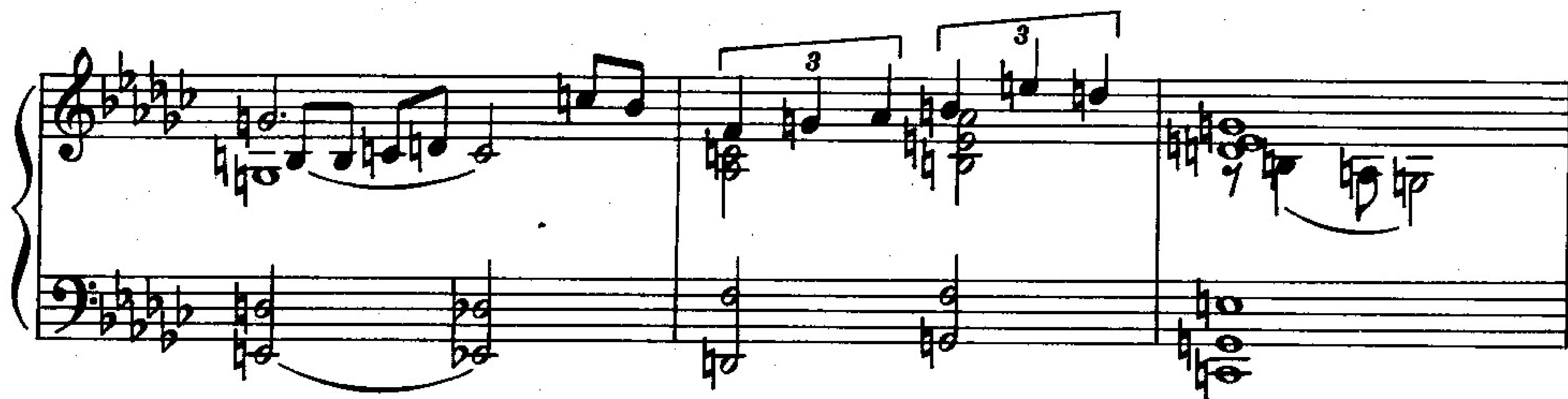
str.

3 3

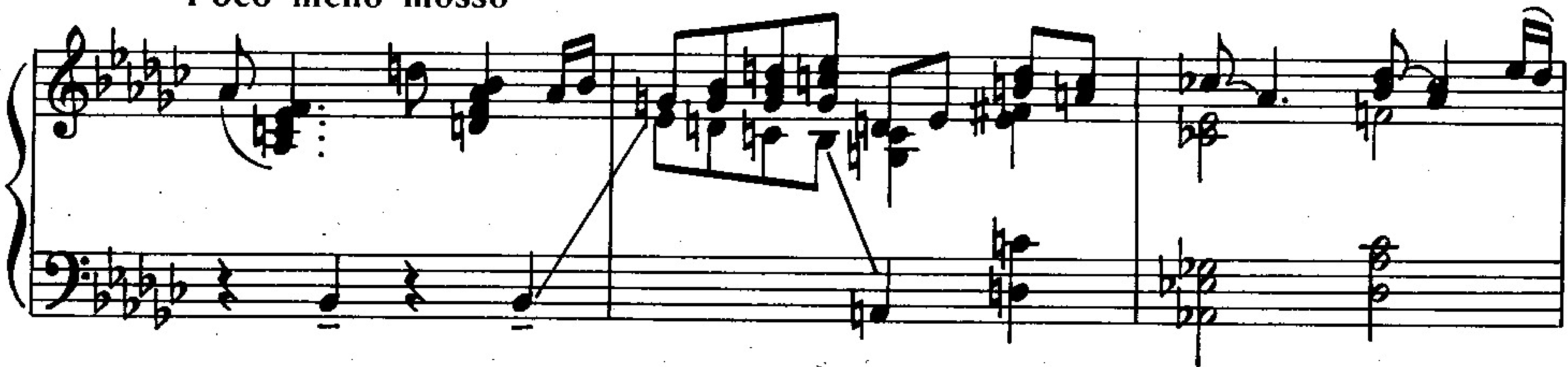
str.

3 3 3

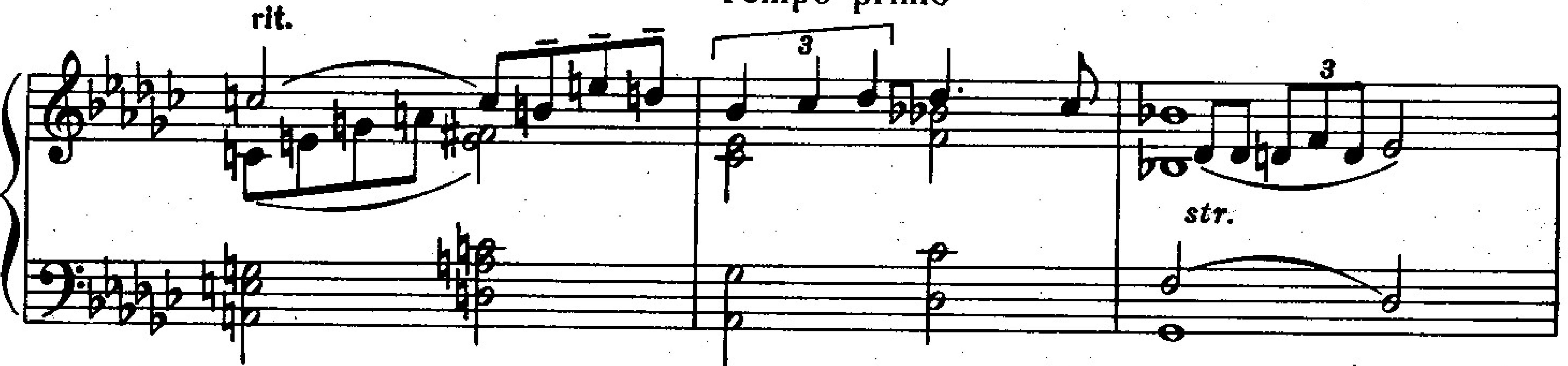
str.



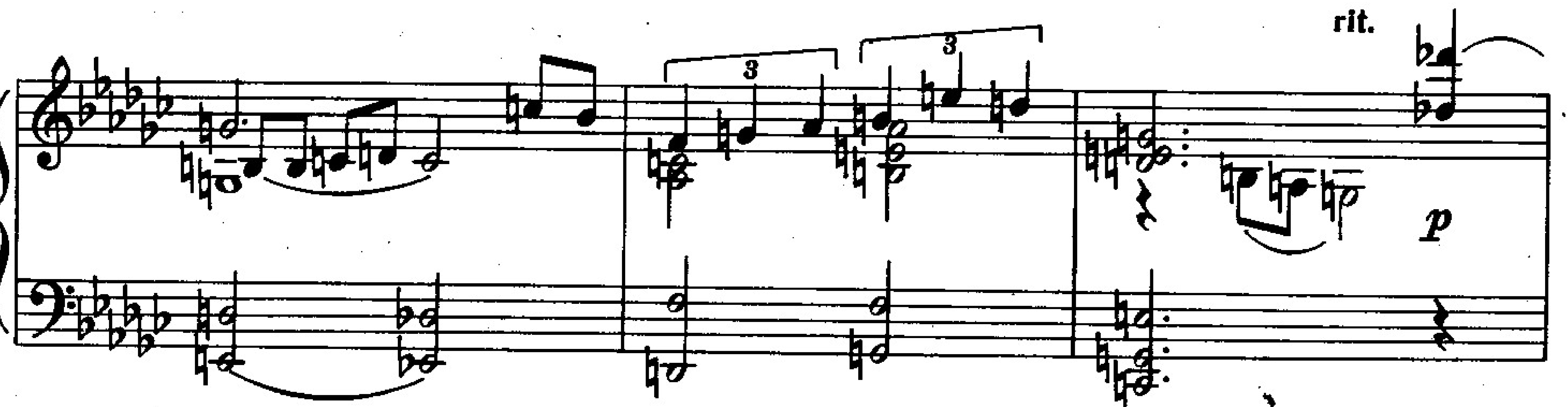
Poco meno mosso



Tempo primo







1.

2.

8

loco

p

Joy Spring

O. PETERSON

(A dur) IM VIm IIm Vx

IM IVm ♭VIIx

IIIm VIx IIm Vx-9 IM

(B♭ dur) IIm Vx IM VIm

IIø Vx-9

IM IVm ♭VIIx

IM6 VIx-9 IIm Vx

IM (B dur) IIm Vx

IM (A dur) IIm Vx-9

IM (G dur) IIm Vx

IM

(B♭ dur) IIm Vx IM

(A dur) IIm Vx IM VIm IIm Vx

IM IVm ♭VIIx IM⁶ VIx⁻⁹

IIm Vx IM

IM IM VIm

IIm Vx I IVm ♭VIIx

IIIm VIx IIm Vx-9/-13

IIm Vx B♭ dur IIm Vx-9/-13

IM VIm IIø Vx-9/-13

IM IVm ♭VIIx

IIIm VIx IIm Vx

c 4491 к

IM (B dur) IIm Vx IM

(A dur) IIm Vx IM (G dur) IIm Vx

IM (B♭ dur) IIm Vx

IM (A dur) IIm Vx

IM VIm II Vx IM

IVm ♭VIIx IIIm VIx

IIm Vx IM IM

IM VIm IIm Vx

IM IVm ♭VIIx

IIIm VIx IIm Vx -9/-13

IM

(B♭ dur) IIm
Vx
IM
VIm
IIØ
Vx -9/-13
IM
IVm
♭VIIx
IIIm
VIx
IIm
Vx
IM
(B dur) IIm
Vx
I
(A dur) IIm
Vx
I
(G dur) IIm
Vx
IM
(B♭dur) IIm
Vx
I
(A dur) IIm
Vx
IIIm
VIx
IIm
IIx ♭IIx
IM
IVm
♭VIIx
IIIm
VIx
IIm
Vx
♭IIIM
♭VM
IM

One for Helen

B. EVANS

Moderato (♩=160)

3

3

3

3




solo break

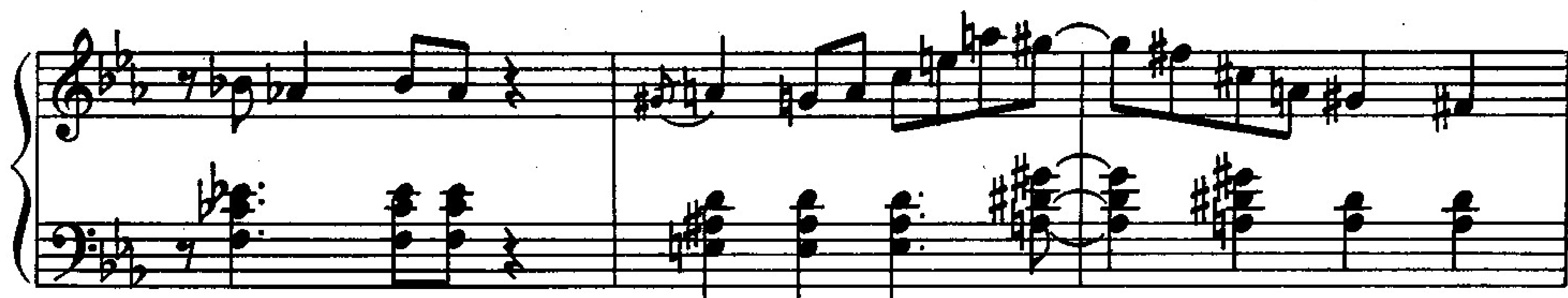





3










3
3




3







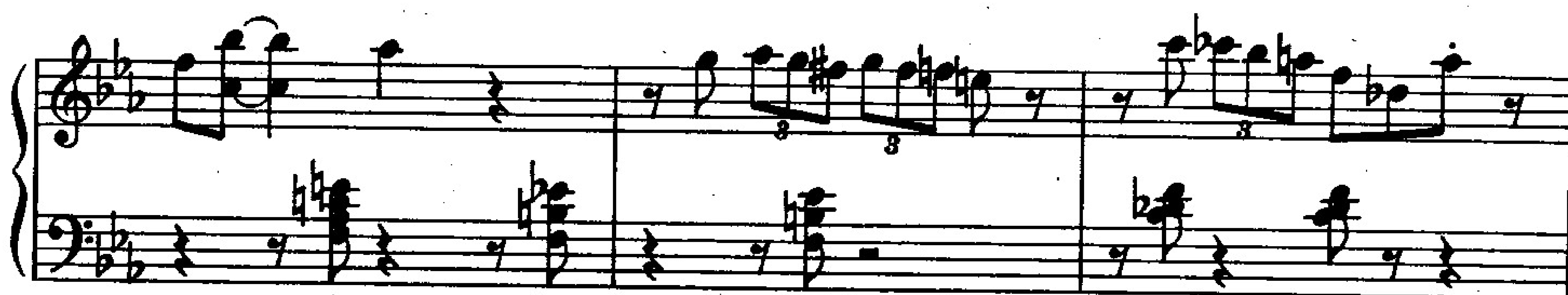







3

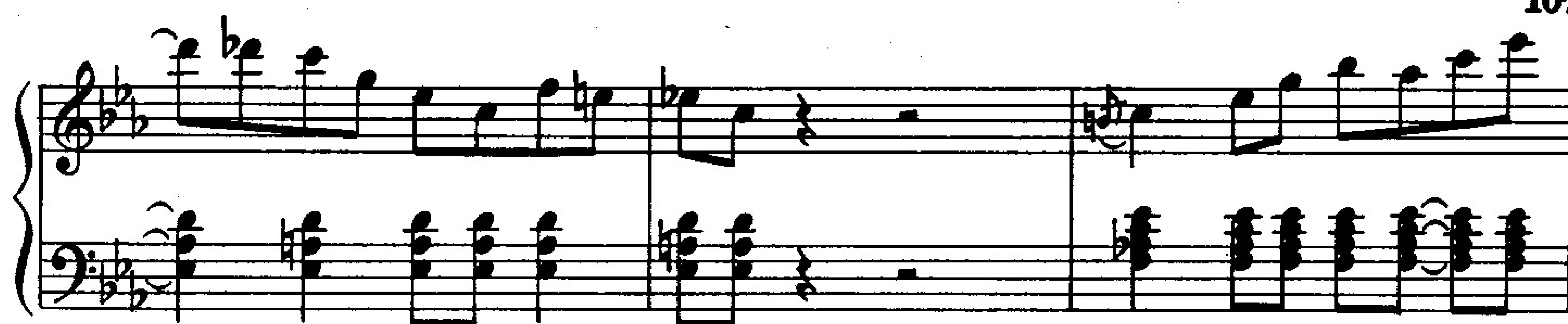

3

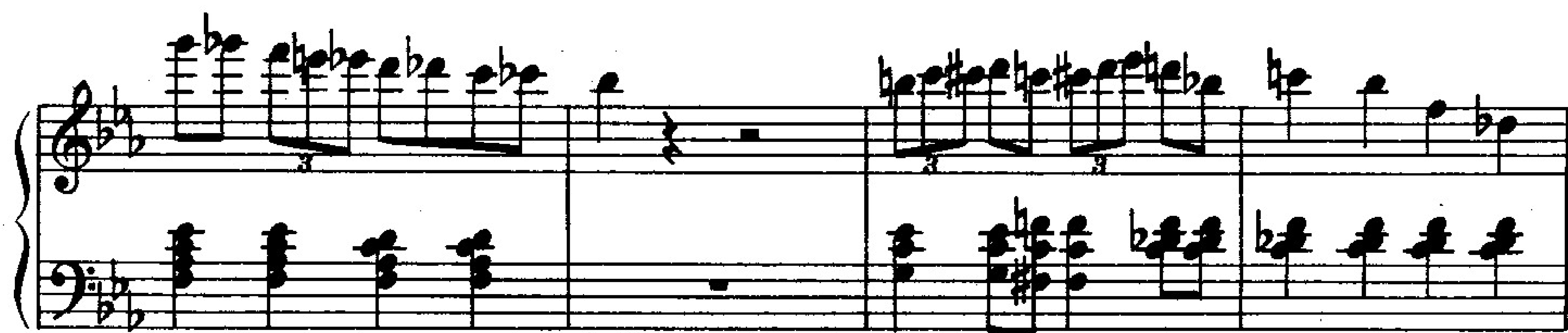

3
3
3

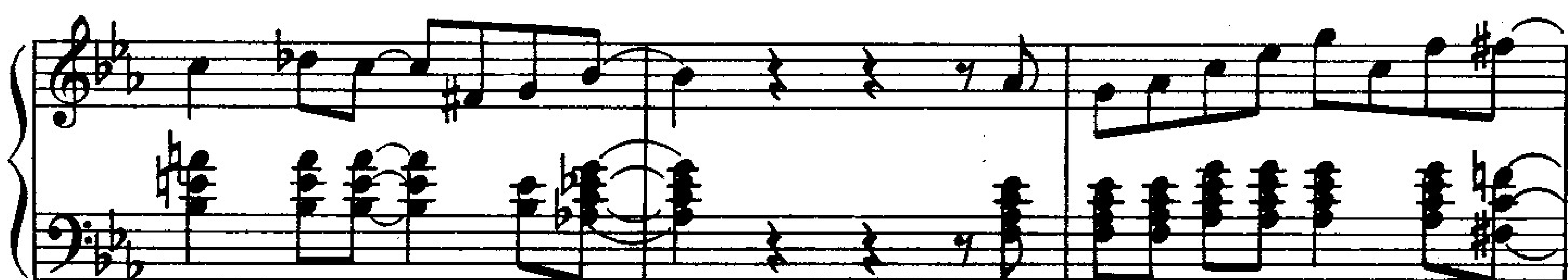

3
3


3















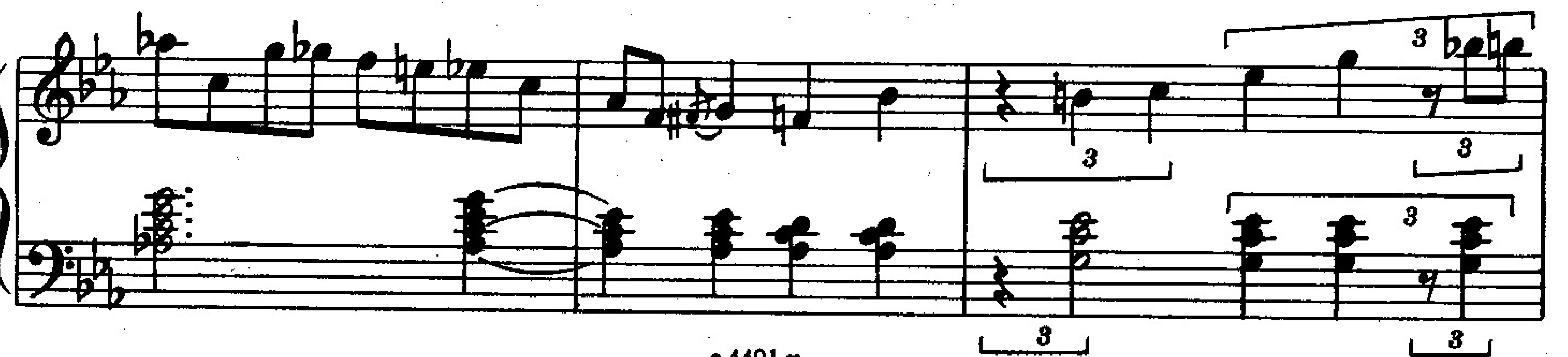






























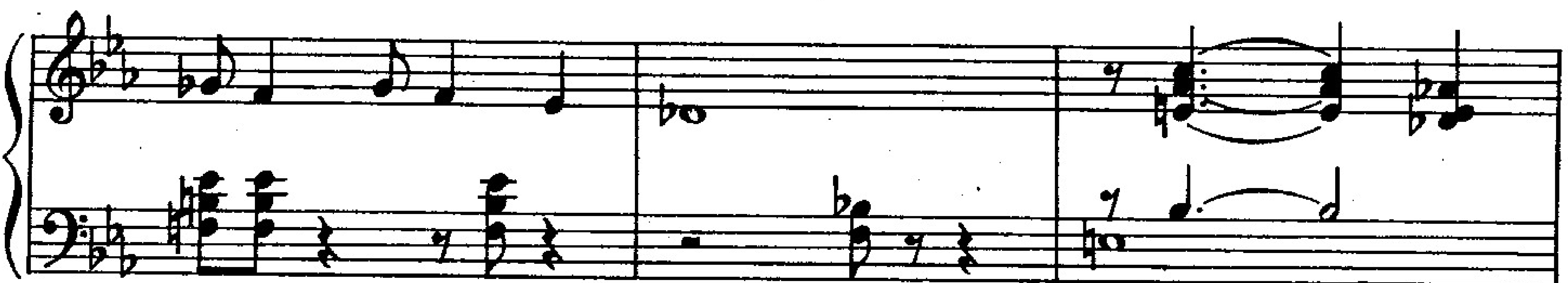

3

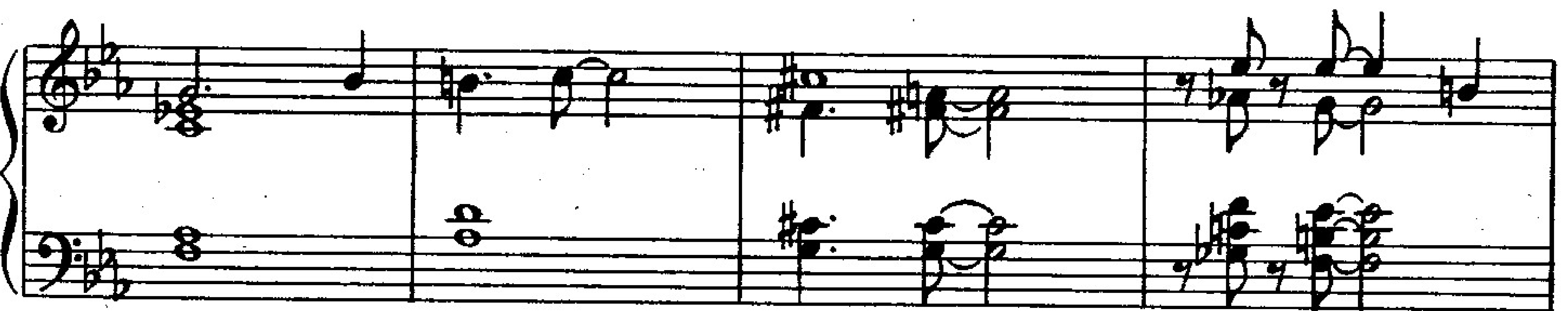

3
3


3
3
3
3
3













СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
От автора 4

ГАРМОНИЯ

Общие сведения 5
Урок 1. Пять видов 7-аккордов 6
Урок 2. Альтерация звуков 7-аккордов . . 8
Урок 3. Нонаккорд 10
Урок 4. Аккорды с 11 и 13 12
Урок 5. Альтерация 9, 11, 13 12
Урок 6. Блюз. Гармония и форма . . . 13
Урок 7. Блюз. Лад 14
Урок 8. Форма *aaba* 15
Урок 9. Гармоническое обогащение сетки . 16
Урок 10. Тритоновая замена V*x*-аккорда . 19
Урок 11. Аранжированные аккорды . . . 22
Урок 12. Расположение тонов в аранжированных аккордах 24
Урок 13. Расположение тонов в аранжированных аккордах (продолжение) . . 25
Урок 14. Соединение аранжированных аккордов. Форма **A** 26
Урок 15. Соединение аранжированных аккордов. Форма **B** 27
Урок 16. Соединение аранжированных аккордов. Форма **C** 27
Урок 17. Чередование интервалов терции и септимы 28
Уроки 18—19. Открытая позиция 29
Урок 20. Блок-аккорды 31
Урок 21. Буги-вуги 3

МЕЛОДИЯ И РИТМ

Общие сведения 37
Урок 22. Мотивное развитие. Секвенция . . 37
Урок 23. Лады. Диатоническая система . . 39
Урок 24. Лады. Хроматическая система . . 41
Урок 25. Арпеджио 43
Урок 26. Вспомогательные и проходящие звуки 44
Урок 27. Система вводных звуков . . . 45
Урок 28. Ритм. Ритмические построения . . 46

Приложение

1. Некоторые методические указания к курсу 49
2. Гармонические схемы для упражнений . . 49
3. Словарь наиболее употребительных слов . 52

Литература 53

ХРЕСТОМАТИЯ

J. McShann. Dexter Blues 57
J. McShann. Vine Street Boogie 63
C. Basie. Blue and Sentimental 69
D. Winfree. China Boy 71
B. Powell. Hallucinations 74
G. Shearing. To Be or Not to Bop 79
D. Brubeck. Strange Meadow Lark 86
O. Peterson. Ballad to the East 95
O. Peterson. Joy Spring 98
B. Evans. One for Helen 102

ИГОРЬ МИХАЙЛОВИЧ БРИЛЬ
ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ
Учебное пособие

Редактор А. Вустин Лит. редактор Е. Дукалова Художник Д. Константинов
Худож. редактор И. Дорохова Техн. редактор А. Мамонова
Корректоры Ю. Блинов, Л. Рабченок, Э. Юровская

Подп. к печ. 6/VI—79 г. Форм. бум. 60×90¹/₈ Бумага офсетная № 2 Печать офсетная Печ. л. 14
Уч.-изд. л. 12,3 Тираж 25 000 экз. Изд. № 4491 Зак. 485 Цена 1 р. 10 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.